

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOGIA**  
**DEPARTAMENTO DE FILOGIA INGLESA**



**LA MEMORIA DEL OLVIDO:**  
**FAULKNER,**  
**EL SUR Y**  
**LA MODERNIDAD.**

**Tesis doctoral presentada por:**  
**SALVADOR RODRIGUEZ NUERO**  
**Realizada bajo la dirección de:**  
**Dr. D. FELIX MARTIN GUTIERREZ**

# **LA MEMORIA DEL OLVIDO: FAULKNER, EL SUR Y LA MODERNIDAD**

## **Indice**

0.- INTRODUCCION.....	1
I.- LA NOVELA DE PLANTACION: FAULKNER Y LAS TRADICIONES LITERARIAS DEL SUR.	
1.- El Sur: la ficción de una nación.....	19
2.- El Sur y el "romance": "a cosmic conspiracy against reality".....	38
3.- Breve historia de la novela de plantación.....	43
4.- Memoria genérica y olvido histórico.....	65
II.- FAULKNER Y EL MALESTAR EN SU CULTURA.	
1.- La invención del Sur de América.....	78
2.- La plantación y sus vicisitudes: la utopía ilustrada de Jefferson.....	83
3.- Civilización y barbarie en el Sur.....	104
4.- Freud y la revolución de los instintos.....	106
5.- La familia faulkneriana: la Historia en clave menor.....	125
6.- Alegorías del deseo: la pérdida y sus significantes.....	135
III.- QUENTIN COMPSON: EL SUR Y LA MODERNIDAD.	
1.- Tiempo de la narración, tiempo de la historia.	
1.1.- "In time again".....	152
1.2.- Diálogos familiares: de la neurosis individual a la patrimonial.....	165
1.3.- El presente: <i>Tempus caro factum</i> .....	185
2.- El "negro": marco pastoral y segregación racial.....	227

3.- El idilio familiar de los Bland.....	273
4.- La voz recuperada: the Deacon y la rebelión de los signos.....	305
5.- Patrimonio y matrimonio: herencia y culpa en la familia Compson.....	318
6.- Raza y género: una intersección crítica.....	355
7.- Louis Hatcher: la voz del silencio y la oscuridad.....	415
8.- Virginidad y pureza: de la histeria sexual a la histeria racial.....	432
9.- Retórica de la repetición.	
9.1.- El ascetismo moderno y su aislamiento purificador.....	456
9.2.- La geografía del deseo.....	472
9.3.- La repetición: identidad y diferencia.....	495
9.4.- "All those mysterious and imperious concealed".....	504
9.5.- "The Hollow Men": repetición y pérdida.....	530
IV.- DUELO Y MELANCOLIA EN LA FAMILIA COMPSON.....	565
IV.- BIBLIOGRAFIA.....	589

# INTRODUCCION

"Memory believes before knowing remembers"  
*Light in August*

Cuando interpretamos una obra literaria hemos de considerar además del producto en sí aquellas otras variables que coadyuvan en la configuración de los diferentes sentidos. Leer no es sólo establecer un diálogo entre la materia silente que la obra presenta y el lector que la resucita de su letargo, sino también entre dos tiempos, el de producción y el de recepción. En ese sentido la escritura es un sustento de temporalidad, pues encierra dentro de sí su propia historia y su potencialidad futura de germinación en su contacto con otros. Su esencia temporal señala entonces al vínculo que la obra tiene con el sujeto que la produce y su temporalidad, como ser formado en el pasado, sustancia histórica, y que se proyecta necesariamente hacia un futuro. Por consiguiente la palabra es la memoria de su propia historia y de la historia personal que desvela al actualizarse, al hacerse presente. Pero es también deseo en cuanto tendencia, movimiento hacia delante, hacia ese momento nebuloso en el que busca sentido, y busca al otro para ser interpretada: su futuro pasa necesariamente por el otro, por ser compartida.

Como la palabra, la obra literaria, es una semilla que germina en cada uno de los actos de lectura, y de la misma forma que no puede olvidar el momento que la vio nacer, tampoco la historia de sus sucesivos actos de reconocimiento. Luego al interpretar una obra contraemos una deuda no sólo con los diversos lectores que



han ido modelando sus diferentes sentidos, sino también con los diferentes tiempos en los que se inscribía esa lectura. Como afirma Gadamer leer siempre comporta una suerte de aplicación de la obra a la situación presente del intérprete (196)<sup>1</sup>. Leemos desde un presente que da sustancia histórica a nuestra lectura, ubicándonos dentro de un espacio y tiempo concretos, pero que se ve limitada por el objeto del que precisamente surge y que siempre mantendrá un grado de opacidad que es el horizonte de posibilidad de toda significación. Este gesto de humildad que comporta poner límites a toda interpretación, no es sólo reconocer que la obra, como objeto, tiene una historia y existencia ajenas a nuestra subjetividad, sino también restringir la tendencia de esta última a generar mundos propios de sentido, independientes de esa materialidad.

Es por ello necesario no excluir a ninguno de los participantes en el diálogo que toda interpretación escenifica. Hemos de ser conscientes de nuestra propia posición porque es desde ella desde la que las demás se articulan, teniendo en cuenta que la incertidumbre que nace de la opacidad del objeto no es una licencia para el relativismo, sino todo lo contrario un compromiso ético de responsabilidad con nuestro propio tiempo. La obra literaria no se consume en el hecho estético que la instaure como tal, sino que desde aquel se abre hacia esos otros campos de producción humana donde los actos tienen sentido. Tampoco nuestra interpretación es ajena a esa responsabilidad, porque nuestros actos también tienen unas consecuencias pragmáticas a las que no podemos ser ajenos. En ese sentido el diálogo que estamos propugnando y que pretendemos

---

<sup>1</sup> Todo este proyecto ha sido editado siguiendo las normas de publicación de manuscritos para trabajos de investigación establecidas en la última edición de *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (1995) de Joseph Gibaldi.

llevar a cabo es multidireccional y se alimenta de cada uno de los polos que desde los diferentes ámbitos de la producción luchan por dar sentido, pero sin privilegiar ninguno de ellos.

A la luz de estas afirmaciones es pertinente hacer manifiestas las consecuencias metodológicas de esta posición investigadora interpretativa. Por una parte, al prescindir el intérprete de la superioridad que le concedía la posición privilegiada de observador, se ve involucrado y participa, ya que no sólo se limita a decir cómo son las cosas sino que trata de comprender aquello que se le dice y por qué se le dice. En ese sentido pasa de una posición objetivadora a una realizadora, que entiende la producción de sentido como un proceso continuo. Por otra parte, el intérprete al abandonar su posición de seguridad frente al objeto, ha de enfrentarse necesariamente al dilema de cómo superar la dependencia contextual de su interpretación, cuyas pretensiones de validez ya no refieren a la verdad sino a la corrección. La orfandad del intérprete, en cuanto privado de posición privilegiada, limitado contextualmente y por la opacidad del objeto, impone una suerte de compromiso ético para asumir esas limitaciones como parte intrínseca de su labor y punto de partida. En última instancia lo que manifiesta es que para comprender lo que se dice es necesario no sólo observar sino también participar. No es pues extraño que la idea de diálogo tiña toda nuestro proyecto. En cierta forma hemos de aceptar las consecuencias de la función participativa del intérprete que como afirma Habermas: "no 'da' significado a las cosas observadas, sino que tiene que hacer explícita la significación 'dada' a objetivaciones que únicamente pueden comprenderse como procesos de comunicación" (41). Desde ese punto de vista tal posición se enfrenta a aquellas posturas inmanentistas que parecían

garantes de la objetividad, sólo alcanzable a través de la independencia del contexto y de la neutralidad axiológica.

Nuestra lectura pone en tela de juicio no sólo la "objetividad" de la observación, la autonomía e independencia de la producción y la recepción, la presunta universalidad de otras lecturas, sino también la validez y legitimidad de la propia que se ve obligada a fundamentar cada una de sus afirmaciones, manteniendo una estabilidad precaria. Este esfuerzo interpretativo, y sus consecuencias metodológicas, asume el riesgo de enfrentarse a una obra literaria que precisamente plantea en términos estéticos una disyuntiva similar a la que hemos señalado. *The Sound and the Fury* se abre como un crisol de voces que ponen en tela de juicio la posibilidad de cualquier objetividad que esté mediada a través de la representación subjetiva, y por lo tanto cuestiona los modelos de representación tradicionales así como su legitimidad. Este hecho añade un grado más de incertidumbre, y exige del intérprete-lector un replanteamiento de su posición, en cuanto demanda explícitamente su participación y lo que ésta conlleva, su presencia mediadora. En última instancia conmina al lector a (re)inscribir la obra dentro del diálogo social de la que había sido excluida, y del que pretendía protegerse en sus esfuerzos objetivistas autoreferenciales.

La obra de Faulkner a este respecto se nos presenta como un reto, pues impone una doble exigencia estética y ética, aquel punto de intersección donde la belleza abraza la libertad, como decía Schiller. Los problemas estéticos que las novelas y relatos del autor de Mississippi presentan trascienden la esfera de los ejercicios formales y se ubican dentro de un campo de actuación mayor, allí

donde su propio relato se imbrica en un contexto superior en el que aquellos ejercicios de estilo toman sentido. El esfuerzo objetivador moderno en su apego a los materiales y a su más pura facticidad, en busca de la independencia acaba señalando justamente al agotamiento de la identidad con lo real impuesta por los sistemas de representación decimonónica, e investiga en sistemas de representación que puedan solventar el vacío expresivo que aquellos presentaban, así como explicita la falacia del mimetismo que soportaba la ficción y el discurso histórico. Nuestro propósito es pues analizar *The Sound and the Fury* estableciendo un diálogo múltiple con las obras de las tradiciones literarias y culturales del Sur de EE.UU., del resto del continente, con las diferentes lecturas que desde su publicación se han hecho, con nuestro propio tiempo y con aquellos otros productos culturales que florecieron en el momento de su producción.

Por ese motivo hemos dividido la tesis en tres partes claramente diferenciadas. La primera procura dar una visión general del Sur así como de sus tradiciones literarias, especialmente la novela de plantación. En segundo término intentamos descubrir la conexión que existe entre el malestar de la cultura del Sur que Faulkner tan finamente traduce con el malestar moderno gestado en la época de entreguerras, y que opinamos proporciona claves muy interesantes para interpretar la obra. Y en último lugar presentamos una lectura exhaustiva e intensiva de la segunda sección de *The Sound and the Fury* donde pretendemos hacer una interpretación en la que no se privilegie ninguno de los ejes de sentido, ni el objetivo, ni el subjetivo, ni el contextual, con la modesta intención de encontrar un justo punto medio. Esta lectura concluye con una suerte de coda final que a través de un análisis

del duelo y la melancolía pretende plantear un problema de interpretación que ha de solventar el lector, ya que en lugar de cerrar la obra, y redondear sus sentidos, le conmina a que vuelva a ella, origen de todo, de tal manera que evite la tendencia a convertir el discurso crítico, como antes la obra artística, en un todo autosuficiente y autoreferencial.

Hemos considerado relevante realizar un repaso general y somero de las tradiciones literarias del Sur porque pensamos necesario su conocimiento para interpretar la ruptura y continuidad que mantiene la obra de Faulkner, y especialmente la que analizamos, con esa tradición de la que está más cercana de lo que pudiera parecer, especialmente a los ojos de los estudios faulknerianos europeos que diluyen la especificidad regional de Faulkner bajo el manto del modernismo cosmopolita, al que consideramos era completamente ajeno. Además, las tradiciones culturales y literarias perviven en las formas objetivas, los géneros, que esa misma cultura asume como propios. En ese sentido la asunción de tales géneros comporta algo más que una simple elección formal de expresión subjetiva, en tanto que con ellos asume aquella ideología que los produjo. Los géneros al ser vehículos intersubjetivos e interindividuales, es decir, sociales, funcionan como el lenguaje, y son independientes del individuo que los usa y a través de él hablan. Cada actualización alberga la historia de su uso pasado, y el germen de sus usos futuros, una historia que lógicamente no podemos separar de los sucesivos momentos de producción, y en ese sentido son memoria silente de aquel tiempo y espacio concreto, inscrita como huella en cada obra, cautivadoramente ausente.

En el Sur de EE.UU. la ficción, y especialmente lo que se ha dado en llamar la novela de plantación, cumplió la función de reinventar un pasado idílico que por una parte se ajustaba a los intereses del grupo que detentaba la hegemonía cultural, y por otra servía para enmascarar esos intereses bajo el aura de unos ideales civilizadores y a la vez para legitimar ese poder. El deseo por unos orígenes inmaculados de un tiempo y espacio concreto, el Sur posterior a la contienda civil, se solidificó en formas objetivas genéricas, y subsumió la historicidad de ese deseo y sus productos en un anhelo universal omniabarcador del que se excluían todos los otros (raciales, genéricos y económicos) que habían colaborado en su construcción y mantenimiento. El cronotopo de la plantación, como actualización sureña del cronotopo idílico-pastoril de la tradición europea, traducía certeramente ese deseo que medía las pesadillas presentes en función de la plenitud pasada que ese mundo reflejaba.

Así pues, si las obras que se integran en esta tradición (muy lejanas de las que la vanguardia cosmopolita reclamaba para sí) surgieron y tomaron fuerza gracias a la pérdida de aquel mundo edénico que la plantación simbolizaba y que desapareció imaginariamente tras la derrota en la Guerra de Secesión, y aquel paraíso perdido fue el catalizador de los intereses y las ansias inmovilistas de un grupo concreto por mantener su posición privilegiada; entonces será necesario establecer qué relación se establece entre esas obras y las de Faulkner para de esta forma introducir un elemento más a la hora de interpretarlas. Y en última instancia instituir un diálogo entre esa Gran Pérdida que mueve la cultura particular del Sur, y aquellas otras pérdidas más locales que tan fuertemente condicionan la biografía de los hermanos Compson.

Y de esta manera, añadir a todas esa última pérdida que Freud detectó en *El malestar en la cultura* y que es el centro traumático del hombre moderno, para completar el escenario donde se representa el drama o tragedia faulknerianos, cuya última manifestación queda plasmada en una pérdida que parece transferirse al lector en forma de incoherencia narrativa y que dispara la ansiedad de éste por dar término a una obra que carece de él, ya que ha trasladado el esfuerzo significativo del eje argumental al constructivo.

En ese sentido este proyecto de investigación plantea la posibilidad de aunar el análisis formalista, en el que la obra se reduce a su pura materialidad, ajena en su inmanencia a cualquier esfuerzo contextualizador, con la hermenéutica que trasciende la presunta objetividad entablando un diálogo de ésta con el contexto de producción y recepción, así como con los discursos donde aquellas se inscriben. Es de radical importancia establecer un puente entre esas dos posiciones especialmente en una novela como *The Sound and the Fury* en la que los conflictos formales parecen traducir conflictos históricos. La novela se rompe en pedazos, se fragmenta, al borde de la coherencia narrativa, y tal fragmentación se nos antoja el resultado de una tensión entre las tradiciones genéricas y las consciencias narrativas que Faulkner heredó, sus materiales y la relectura que desde el presente de la escritura se hacía. De ahí que la incapacidad de los narradores de Faulkner para contar su historia no residía en sus cualidades narrativas, sino en la incompatibilidad de esas convenciones genéricas para la relectura presente de esos materiales que el escritor de Mississippi estaba llevando a cabo. El principio constructivo subyacente, presente en sus novelas, y especialmente en la que vamos a analizar liberaba

todas esas historias de las convenciones que las constreñían y sacaba a la luz las voces excluidas así como la violencia necesaria para realizar tal exclusión. La sección de Quentin en la novela en cuestión, es un buen ejemplo de esta rebelión de los signos contra su significación. El encuadre narrativo de historias tales como la representación paródica de "the Deacon" o el idilio de los Bland, así como los diálogos intertextuales e intratextuales deconstruyen las modalidades discursivas hegemónicas sobre las que descansaban, mostrando sus más íntimos mecanismos de funcionamiento. A través del humor y la parodia, "the Deacon" consigue reapropiarse de su figura de la que había sido expropiado para convertirse en proyección imaginaria del deseo de sus benefactores, pero su resistencia en cuanto reutilización de los estereotipos raciales codificados en la novela de plantación y los "misnstrel shows", como la de Louis Hatcher o Luster, desvela la ficción sobre la que se construyó su figura así como su origen, la esclavitud, y su historia hasta el presente. De la misma forma que la resistencia de Caddy a asumir su papel en el teatro de la plantación acaba por subvertir un mundo ya decadente que codifica en su virginidad, y la sexualidad a la que esta refiere, el último reducto de pureza de la genealogía no profanada del Sur. En ese sentido la proximidad de fragmentos en los que estos personajes aparecen, y sus relaciones establecen un nexo entre el drama psicológico de Quentin Compson centrado en la virginidad de su hermana, y el drama de su cultura cuya fascinación por la santidad de la mujer sureña y la pureza que esta representaba era directamente proporcional a la amenaza que suponía las rebeliones de los afroamericanos y las mujeres contra la hegemonía de un grupo que suponía su poder absoluto y eternos, y sus intereses universales.



En efecto, uno de los objetivos de este proyecto es realizar una lectura intensiva que instituya una relación de causalidad entre la secuencia narrativa tal y como aparece en la novela y la interpretación, es decir, interpretar la novela en base al principio constructivo que subyace vinculando la secuencia de fragmentos, su orden de aparición y las relaciones que mantienen entre ellos, con una ideología particular hija de un tiempo y espacio concretos. En ese sentido pretendemos salvar el vértigo de la ruina inminente con la que la fragmentación amenaza, así como el ensimismamiento significativo que su atomización propicia, otorgando cierta lógica del caos que inscriba lo discursivo en lo cultural y social, donde la angustia y la nostalgia generaban una amenaza imaginaria. De la misma forma que la historia familiar de los Compson y su obsesión por limitarla a ámbitos psicológicos se imbrica en una contexto cultural e histórico que da contenido a su malestar, y que propicia con su desasosiego las crisis formales que descomponen las formas genéricas heredadas de la tradición, y que legitimaban su posición.

Quizás sea ese el tipo de análisis que falte en la extensa bibliografía sobre *The Sound and the Fury*, así como sobre el resto de las novelas, la consciencia de cierta causalidad entre la fragmentariedad y la interpretación, es decir, realizar un análisis e interpretación de la obra según se presenta, manteniendo la secuencia y sin suplantarla por la lógica temporal sobre la que todo relato descansa. A este respecto es pertinente situar nuestra lectura dentro de los estudios faulknerianos, especialmente aquellos trabajos con los que entra en diálogo y con los que mantiene una deuda intelectual indudable, para de esta manera señalar el hueco que intenta ocupar, aquel punto de intersección entre las lecturas inmanentistas y las transcendentales.

No cabe duda que toda lectura de Faulkner mantiene una deuda con aquellos primeros trabajos que rescataron al autor de Mississippi del olvido, y que aunque tradicionales han tenido gran influencia en los estudios faulknerianos. Nos referimos a los trabajos de los *New Critics* de los cuales los de Cleanth Brooks *The Yoknapatawpha Country* (1963) y *Toward the Yoknapatawpha Country and Beyond* (1978), han sido los más influyentes e inspiraron toda una generación de estudiosos, pero no podemos olvidar el estudio pionero de Walter Slatoff, *The Quest for Failure* (1960), así como los de Warren Beck, Conrad Aiken o Robert Penn Warren. La presencia de éstos en nuestro trabajo aparece como relectura de sus interpretaciones, revisando aquello de las novelas que canonizaron en su excesivo apego formalista, y todo lo que fue excluido de aquellas en aras de su universalidad, especialmente el contexto histórico y social de su producción que estaba inscrito en ellas. La loable tarea de rescatar para el Parnaso de las letras universales la figura de Faulkner, se llevó a cabo eliminando aquellos elementos que daban sustancia histórica a su producción, y cuya exclusión mermaba su comprensión.

Sin embargo nuestra lectura se ha visto sustancialmente determinada por aquellos otros autores que surgieron en respuesta a los *New Critics*, y que en cierto sentido reaccionaron frente al inmanentismo esteticista de aquellos críticos. En la década de los setenta aparece la que consideramos piedra de toque en el estudio de la narrativa del autor de Mississippi, y especialmente lo que se refiere a la novela que nos atañe. La lectura especulativa de John T. Irwin, *Doubling and Incest/Repetition and Revenge* (1975), es la fuente de la que han surgido muchas de las lecturas presentes, los riesgos interpretativos que tomó así como las sugerentes propuestas

que realizó hicieron que la novela saltará de su ensimismamiento significativo hacia esferas superiores, donde lo estético abandona la autosuficiencia y se inscribe dentro de otros campos de producción social. La peculiar y heterodoxa manera de utilizar la hermenéutica freudiana en absoluto anula el valor de muchos de sus hallazgos desde la repetición hasta el doble, así como la conexión de *The Sound and the Fury* con *Absalom, Absalom!*, ya que no circunscribe su lectura a un sólo código de interpretación. Con Irwin la lectura de la obra de Faulkner abrió la puerta a lo racial, lo genérico, lo sexual y lo cultural, anticipando su futuro. Además su ensayo explora los límites y las relaciones entre la literatura y la interpretación, y asume el riesgo de sustituir la lógica de la argumentación por la de la interpretación.

No obstante, desde el principio de los estudios faulknerianos se impuso un nuevo ángulo para observar desde el otro lado del Atlántico la producción del novelista de Mississippi. Francia se instituyó como segundo centro de interpretación despertando el interés de figuras señaladas de su intelectualidad como Jean Paul Sartre, cuyos ensayos acerca del tiempo y de otros elementos en las novelas de Faulkner aún mantienen cierta vigencia. Mas a efectos de nuestra investigación no podemos pasar por alto el trabajo de André Bleikasten sobre *The Sound and the Fury*, *The Most Splendid Failure*, que en 1976 supuso un hito y un esfuerzo importante, y de la que su reedición revisada en el último ensayo del profesor francés *The Ink of Melancholy* (1990) es un punto de referencia insoslayable en los estudios sobre esta novela, así como en otras. Como también lo son los trabajos de su compatriota Michel Gresset, como *Faulkner ou la Fascination* (1982). En todos ellos aparece una sabia mezcla de los diferentes discursos críticos estructuralistas

(Lacan, Barthes, Foucault, etc...) y una erudición bibliográfica sobre el autor americano así como otros autores y literaturas, que ofrecen la particular y especial visión que de la obra de Faulkner se tiene desde Francia, y cuyos logros e intuiciones son de suma transcendencia.

La década de los ochenta vio florecer una proliferación de enfoques sobre la obra de Faulkner que continuaron la vena abierta por Irwin desde lo racial hasta lo sexual. En nuestra opinión de los que se centran en Faulkner y la raza, hemos de destacar especialmente los trabajos del profesor Sundquist, especialmente *Faulkner: The House Divided* (1983), cuya interpretación al solapar los problemas formales con históricos, a través de la raza ha abierto un campo de investigación que trasciende los estudios faulknerianos a ámbitos de la literatura y cultura norteamericana donde sus conflictos toman sentido. Además debemos añadir los trabajos de Thadious Davis, *Faulkner's "Negro"* (1983) así como la de Walter Taylor, *Faulkner's Search for a South* (1983), con cuyos análisis también hemos contraído una deuda, por cuanto que nos han ayudado a ver lo que hay detrás del color y de las figuras que a través de él se iban articulando.

La segunda línea abierta en la pasada década es la relación de Faulkner y las mujeres, cuyo máximo exponente es el trabajo de la profesora Minrose Gwin, *The Feminine and Faulkner Reading (Beyond) Sexual Difference* (1990) que en cierta manera resume otros intentos menos afortunados, y concentra su análisis en el poder de subversión que tienen las historias de las mujeres calladas y silenciadas para destruir el paraíso de poder masculino y todos sus universos concomitantes. De ella hemos recogido el reto de

escuchar la voz de Caddy Compson y su historia rescatándola del relato obsesivo de su hermano. Además, en esta línea son dignos de señalar a este respecto la edición de algunos artículos de la *Faulkner and Yoknapatawpha Conference* de 1985 dedicado a las mujeres (Fowler & Abadie, eds. *Faulkner and Women*) así como el número doble de la *Faulkner Journal* IV 1 &2 (1991) en el que se suman participaciones en torno al problema genérico en las obras de Faulkner.

No podemos cerrar este somero repaso bibliográfico de las fuentes secundarias de investigación, sin mencionar la última línea de interpretación, que comienza con el libro seminal de John T. Matthews, *The Play of Faulkner's Language* (1982) cuya importancia radica en la lectura en la obra de Faulkner de los diferentes centros de sentido que van articulando los diversos discursos que compiten por la hegemonía significativa. Podemos decir sin temor a equivocarnos que es la primera lectura deconstructiva de la obra de Faulkner que inaugura la irrupción de la diferencia, si no tuviéramos el precedente de Irwin que sin serlo postula temas de índole similar. De igual interés e influencia es su trabajo sobre los encuadres narrativos en las novelas de Faulkner que realizó en su breve pero intenso artículo "Faulkner's Narrative Frames" (1989).

Junto a la obra de Matthews nos hemos interesado por aquellos otros estudios que dirigen sus intereses a un campo más amplio, y que podríamos encuadrar dentro de los estudios culturales. Uno de los más sugerentes es el libro de Richard Moreland *Faulkner and Modernism* (1990), donde analiza no sólo el contexto histórico y social que está fuera del texto, sino todos

aquellos detalles, discrepancias y contradicciones que dentro del mismo texto existen y en relación a otras obras de Faulkner, que explicitan aquellas voces que desde dentro y desde fuera del texto luchan por romper su silencio y exclusión, así como las estrategias discursivas de la ideología particular subyacente. En este sentido las lecturas de Moreland, como las de Godden o Duvall (*Marginal Couple: Invisible, Outlaw and Unspeakable*), utilizan herramientas de análisis más sofisticadas que procuran leer las diferentes estrategias discursivas a la luz de ciertos comportamientos ideológicos propios de esa cultura. Algunos como Richard Moreland, leen las estrategias discursivas, tales como la repetición, como reflejo del interés de cierta ideología en excluir a aquellos otros que junto al grupo hegemónico se resisten a su sometimiento discursivo y social, pero que surgen incontroladas entre líneas, a través del humor y la parodia. Y otros como Richard G. Godden en "*Absalom, Absalom!*, & Rosa Coldfield: or What is in the Dark House" (1991) o más extensamente en *Fictions of Labour, Bound and Unbound: Faulkner and the South's Long Revolution* (1995), postulan una lectura post-marxista de los textos faulknerianos y las voces excluidas que dentro de ellos resuenan y la violencia necesaria para articularla, así como la inscripción del texto literario dentro de su contexto de producción, como otra fuerza viva en el teatro social e histórico. En suma estos últimos pretenden analizar las forma en la que la ficción explora aquellos sentidos que la historia oficial había olvidado o reprimido de su discurso legitimador, y que surgían incontrolados en las novelas como muestra de su resistencia y valor subversivo.

Asimismo es necesario mencionar dos puntos de obligada referencia bibliográfica y aliciente investigador para el estudio de la

obra del autor de Mississippi. Por una parte, destaca la conferencia organizada por la Universidad de Mississippi, *Faulkner and Yoknapatawpha Conference*, que cada año elige un enfoque específico y convoca a los estudiosos más destacados de este autor. Y por otra, el segundo punto de interés es la *Faulkner Journal* que aparece semestralmente renovando interpretaciones y aportando nuevas ideas, en la vena de la conferencia, centrándose en aproximaciones particulares. Todos ellos junto con otros que no hemos mencionado configuran el vasto campo de referencia crítica con las que hemos pretendido dialogar y con las que mantenemos una deuda que pretendemos saldar con el rigor y honestidad intelectual que de ellas hemos extraído.

En suma, nuestro trabajo pretende llevar a cabo un análisis, como indica su título, de la memoria del olvido o de los olvidos, con los que se va tejiendo el relato así como sus diversas interpretaciones. Como magistralmente presentó Frederic Jameson, usando un símil psicoanalítico, el texto también tiene su inconsciente, en todo aquello que gracias a la labor represora queda desplazado fuera de la imagen ideal que de él se tiene. La memoria del olvido es como el inconsciente de la obra que sin estar en ella explícitamente la determina de forma radical, y resume en su olvido, represión o exclusión los esfuerzos de una cultura por refugiarse en mundos subjetivos de generación de sentido, donde lo imaginario suplante lo real, que desde fuera amenazaba su paraíso de plenitud, entendida ésta como identidad, homogeneidad o hegemonía. De la misma manera que el protagonista y narrador de la segunda sección de *The Sound and the Fury* manifiesta una aversión creciente hacia todo aquello que desde fuera, desde el mundo de los objetos, pretende empañar ese mundo imaginario que

nunca poseyó pero cuya memoria obsesiva le atenaza, obligándole a volver incesantemente hacia su infancia para recuperar una plenitud que nunca tuvo, y que parece estar contenida en ese recipiente de pureza que el cuerpo de su hermana simboliza, significante volátil cuyo valor de cambio viene codificado dentro de los diferentes dominios, desde el libidinal hasta el cultural y el económico. El relato de ese pasado pretende obviar en virtud de la nostalgia y la ironía, que tan finamente representa su padre Mr. Compson, la responsabilidad y compromiso con su propio tiempo, cuya manifestación palmaria es el rechazo del narrador a su propio cuerpo, espacio concreto donde el tiempo se hace carne, y donde la esencia se concreta en su más hiriente especificidad.

La obsesión de Quentin Compson por volver al pasado, por recordar, parece entonces ser un reflejo de la obsesión de su cultura por mirar hacia un pasado idílico que nunca existió como tal, sino es en el recuento mitificado y romantizado de aquel tiempo, del que se excluye todo aquello que pueda mancillar su imagen y origen inmaculado. La ficción en el Sur, como ya hemos dicho, se había convertido en vehículo de olvido, pero al repetir compulsivamente esos relatos del mundo idílico de la plantación demostraba su interés en perpetuar a través de la ficción la identidad y hegemonía que aquel mundo representaba, pero que se veía amenazada por todos aquellos que también habitaban en la mansión y que exigían para sí la agencia histórica que se les negaba. Es más, su interés en volver a aquel paraíso inexistente parece más un intento por evitar el presente y sus realidades, que ponen en tela de juicio su hegemonía, que una vena artística de pura delectación estética. La imposibilidad de contar el relato de desposesión familiar y la fragmentación de éste parece entonces un síntoma de



incompatibilidad manifiesta entre la historia y su representación, poniendo en evidencia la labor mediadora del narrador y subvirtiendo la falacia realista sobre la que se apoyaban no la ficción sino el relato histórico que ésta legitimaba. La parodia trágico-cómica del mundo de la plantación que escenifica la familia Compson no sólo desvela su obsolescencia en el presente sino que revisa en su repetición aquello que dentro de ese relato se había excluido u olvidado, y que era parte constituyente de él, su inconsciente.

Como en el mito platónico la escritura que había sido descubierta para facilitar el recuerdo fomentaba el olvido, pues distanciaba la experiencia de lo vivido de su representación hasta suplantarla. Pero esta paradoja hallaba solución al descubrir la sustancia temporal de la escritura que como una semilla se lanza desde el pasado al futuro de su lectura donde germinan los diferentes sentidos que la habitan, con la esperanza de que ese olvido sea rescatado por las marcas que como memoria silente se inscriben en sus repeticiones, en sus fragmentos, en sus silencios, y con ellos recuperar alguno de los hilos que conforman la urdimbre del relato, tapiz donde la materia verbal se hace humana, demasiado humana, y su bella imperfección exige un final que le devuelva, como a Quentin Compson, a su estado ideal, pero no real fuera del tiempo: "until time its not even time until it was" (*The Sound and the Fury*, 222).

## I.- LA NOVELA DE PLANTACION: FAULKNER Y LAS TRADICIONES LITERARIAS DEL SUR.

### 1.- El Sur: la ficción de una nación.

En 1933 cinco años después de la publicación de *The Sound and the Fury*<sup>1</sup>, Faulkner a propósito de una nueva edición que Random House iba a realizar de tal obra escribió una suerte de prólogo, nunca publicado, en el que aportaba ciertas claves para entenderla desde su relectura presente. Según él, el escritor del Sur, a diferencia de sus contemporáneos del Norte, no podía obviar la relación conflictiva que mantenía con su región, porque históricamente se había visto forzado a volcar todas sus energías en la defensa de una civilización que nació amenazada y casi difunta. La región se convirtió para estos escritores en un punto de referencia insoslayable que marcó de forma indeleble sus obras donde aparecían de manera conspicua todos los temas y motivos que configurarían la idea del Sur que a través de ellos se fue fraguando.

Consideramos por tanto imprescindible a la hora de interpretar la obra de Faulkner examinar, aunque sea someramente, la idea del Sur que con tanta insistencia se estaba presentando en el periodo de entre guerras como contrapartida a la supuesta modernización y pérdida de valores que el Norte en su labor homogeneizadora de todas las regiones estaba llevando a

---

<sup>1</sup> Todo este proyecto ha sido editado de acuerdo con las directrices de publicación de manuscritos para trabajos de investigación establecidas en la última edición de *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (1995) de Joseph Gibaldi. A ellas nos hemos atendido en cuanto a las referencias bibliográficas en el texto, la elaboración de la bibliografía, así como a otros pormenores editoriales.

cabo. Tanto es así que muchos de los movimientos que surgieron durante ese periodo, de los cuales los Agrarians es el más representativo, tendían a identificar la sociedad ideal con el mundo agrario perdido del Sur, del cual la plantación era centro de sentido, siempre en contraposición a la sociedad industrial deshumanizadora. Es más, es preciso admitir que el Sur por su historia tormentosa particular desarrolló una temática particular que impregna las obras de aquellos que como Faulkner se sentían apegados a su propia historia regional, creando una tradición genérica que alarga sus sombra hasta nuestros días y que colaboró de manera importante en la creación y cimentación de ese ente llamado Sur. El problema está entonces en descifrar el enigma que se nos presenta, a saber: es el Sur una idea que surge para aglutinar y organizar en torno de sí las diversas realidades sociales y económicas que lo configuran (representación unificada de realidades completamente atomizadas y autosuficientes) o si por lo contrario es una realidad concreta a la que refieren múltiples ideas contradictorias y dispersas. La paradoja que esta doble pregunta articula es el punto de partida para analizar los diálogos (o "transacciones" como las designa Simpson) que se entablan entre literatura e historia y viceversa, en tanto que el Sur, como realidad política inexistente, es algo más que el ente geográfico que designa: es sin ser.

Lewis P. Simpson es el que con mayor clarividencia ha investigado sobre la paradójica configuración del Sur. Según él, el Sur antes de constituirse como una realidad identificable, fue promovido por los primeros pobladores como la conjunción de un ente ideal y una realidad geográfica. Desde sus orígenes el Sur articuló su identidad en la intersección de dos coordenadas: aquella

que verticalmente se elevaba sobre su particularidad e idealizaba sus contenidos a través del sueño pastoral, asumiendo aquellos valores fraguados en la tradición idílico-pastoril europea; junto a la que reclamaba lejos de tales idealizaciones, la contundencia de la facticidad presente, la realidad histórica. El título de su obra así lo atestigua: *The Dispossessed Garden: Pastoral and History in Southern Literature*. El hueco insalvable que se abría entre la realidad y su representación, introdujo el primer golpe de desaliento y desencanto porque afirmaba el presente o la experiencia siempre de forma precaria, traspasado por una ausencia o pérdida que definía su esencia a través de lo que nunca había sido. En cierto sentido la representación se afanaba en suplantarse a una realidad que se resistía de forma evidente a tales maniobras, y afirmaba con máxima rotundidad su preponderancia, produciendo un desfase que se acentuaba cada vez que la realidad se inmiscuía en el mito a través de las grietas que el deseo no podía sellar.

De alguna forma podemos considerar el punto de intersección en el que se entabla el diálogo entre la realidad histórica y sueño pastoral como una variante topográfica de un juego a escala mayor, a nivel nacional, pero nunca reducible a él, y como afirma Simpson:

The emergence of this image may be viewed as a part of a larger transaction that has been the center of the American literary portrayal of the nation as a whole. But an understanding of American literary history demands the recovery of the particular Southern version of the transactional image ... Perhaps we should say that an attempt to comprehend our literary history -or for that

matter American history in general- requires the effort to penetrate the meaning in the ante-bellum America of the Southern as opposed to the New England version of the great American transaction between dream and reality ("Introduction" 9).

Esta idea aunque articulada de manera diferente ha estado presente en todos los intentos serios por definir ese ente llamado Sur, como demuestra el estudio pionero en este sentido, el libro de Wilbur J. Cash *The Mind of the South* publicado en 1941, en el que se afirma la preponderancia de lo imaginario sobre lo real, ya que todo en el Sur el clima, la frondosidad, etc... era como "a cosmic conspiracy against reality in favor of Romance" (48). Según él la Guerra de Secesión y todos los conflictos (raciales, económicos, políticos) subyacentes que la provocaron contribuyeron a aglutinar en torno a una idea homogénea y monolítica del Sur, la realidad diversa y atomizada de éste, obviando y sublimando en la primera todo aquello de la realidad que no se ajustara a esa visión mitificada: "It was the conflict with the Yankee which really created the concept of the South as something more than a matter of geography" (84). Resulta pues necesario resaltar el carácter catalizador que la Guerra tuvo en la formación del Sur, ya que como afirma O'Brien: "The idea of the South was strengthened, ironically, by the destruction of its political expression, the Confederacy. The War left welding memories and compelling economic realities" (5). Como en otros momentos de la historia los conflictos sirven para reunir lo mejor, homogeneizar lo heterogéneo en torno a la defensa de lo común, o aquello que se considera como tal: lo fue la Guerra de Independencia, lo sería la guerra contra España en Cuba y Filipinas, y la Primera Guerra Mundial. Pero en el caso del Sur, resulta

asombroso comprobar que fue la derrota la que lanzó y reforzó la imagen del Sur entre los derrotados. Los ideales por los que se pensaban habían luchado unos soldados, esa causa perdida, se convirtieron en la esencia de una civilización que con la derrota se pensó abocada a la desaparición.

Pero en este caso también se efectuó una idealización de la Guerra de Secesión que obviaba las causas y consecuencias reales de la contienda, para detenerse en la lealtad de esos soldados a la región, la valentía y coraje de aquellos que voluntariamente decidieron defender un sueño, y lo perdieron. Unos soldados que según esta visión idealizada pelearon por sentimientos propios, movidos personalmente por ese sueño pastoral. De tal forma y como afirma Moreland: "...their society's economic and political investments in those soldiers and in that violence were overshadowed" (62). Esta estrategia era realmente productiva puesto que permitía obviar, pasar por alto, las verdaderas causas, económicas, políticas y sociales, y trasladarlas al campo de los sentimientos lejos de la labor inquisitiva de la mente, buscando la simpatía y complicidad emocional de sus conciudadanos. Se ennoblecían los soldados para ocultar la otra cara de la guerra: la esclavitud, la jerarquización social y el reparto de la riqueza así como la pobreza de la región. Paradójicamente la Guerra de Secesión fue una victoria para el sistema que la impulso, puesto que consiguió esconder las verdaderas causas, quedando únicamente el sentimiento de nobleza y bonhomía de los participantes individuales que lucharon por unos ideales amenazados. El diálogo o transacción entre realidad histórica y sueño pastoral inclinaba la balanza en favor de este último

No es entonces extraño que el escritor del Sur inmerso en esta situación paradójica, frente a la angustia cultural que niega cualquier vía de acceso a lo real refuerce el deseo por habitar esos paraísos imaginarios e idílicos. Así la ficción en el Sur no podía ya contener volcada en novelar la versión oficial de su historia, que había sentimentalizado hasta extremos insospechables, todo aquel vaciamiento que la hacía levitar. Así Rosa Coldfield, en la novela de Faulkner *Absalom, Absalom!*, transige en aceptar a Thomas Sutpen, aquel al que durante años había demonizado por sus orígenes oscuros, por ser un oportunista y haberse casado con su hermana para llevarla a la muerte. Y no sólo le acepta como uno de ellos sino que accede a casarse con él gracias al sortilegio purificador que su participación en la Guerra de Secesión produce. El diablo se convierte en santo, y es digno de entrar en el parnaso del Sur, olvidando entonces todo aquello por lo que se le había culpado, y que anteriormente le había llevado a la cárcel de la que salió gracias al matrimonio con su hermana Ellen. Esta sentimentalización que legitima históricamente la causa de la Confederación, no puede esconder su potencia mitificadora pero tampoco aquello que se generosamente se olvida (el oportunismo, la mano de obra negra, la violencia, etc... sobre las que se basa su riqueza).

De igual forma o quizá más explícitamente la madre de Drusilla, uno de los personajes de *The Unvanquished*, redondea el argumento, al añadir las causas morales de la contienda en torno a la relación amoral entre su hija y John Sartoris que amancebados ultrajan: "all Southern principles of purity and womanhood that our husbands died for" (222). Resulta pues sorprendente esta última vuelta de tuerca en el apuntalamiento de la visión de las causas de la contienda, en virtud de la cual se vinculan dos fenómenos que a

primera vista pueden parecer distantes, pero que se encuentran en la fundación del mito del Sur: la pureza y la sexualidad femenina, aquello que acertadamente denomina Sundquist "the sanctity of Southern womanhood" ("F. & Race" 5). La Confederación fue supuestamente a luchar para defender estos principios morales que estaban amenazados por todo aquello que en este relato se obvia, que es la divisoria racial (la esclavitud) y que en última instancia fue una de las causas más importantes de la contienda en la mentalidad del Sur. En otras palabras se luchó para defender aquellos principios que estaban amenazados por la abolición de la esclavitud, y el mestizaje que esto traería consigo, y con él el fin de la pureza racial.

La vinculación de la pureza racial y la feminidad sureña será pues uno de los tratos más frecuentes en la literatura del Sur, y bajo el subyacen tres puntos sobre los que nos vamos a detener. Por una parte esconde el control patriarcal sobre la sexualidad femenina para usarla como valor de cambio en la perpetuación de una genealogía no profanada. A su vez este control previene el tan temido mestizaje, la unión de hombres negros con mujeres blancas, inversión muy reveladora, esta amenaza, de la situación real producida durante la esclavitud en la que hombres blancos se habían unido a mujeres negras y cuyos resultados estaban muy presentes (Sundquist, *Faulkner* 22). Y en última instancia la pureza de la raza siempre tiene como objetivo la perpetuación de los mismos en el poder, a la manera de las aristocracias europeas anteriores a la Revolución. Siempre y cuando no hubiera mezcla, se podría evitar cualquier pérdida de identidad tejida alrededor del color de la piel. La configuración del cuerpo americano en torno a la identidad racial ya la señaló Cash en su retrato desmitificador del



Sur, *The Mind of the South*, en el que afirmaba que el sentido de comunidad nacía más de la frontera que de la tradición, en la que la cohesión social se establecía en función de la supremacía blanca que unía a todos los blancos cualquiera que fuese su clase o posición económica: la identidad racial anulaba el resto de las diferencias (67). La unión de género y raza establece pues las coordenadas sobre las que girarán los conflictos del Sur con su propia identidad. Como afirma Sundquist:

...[ the South's] intense fascination with gynealogy increased in proportion to threats against it and created the peculiar situation in which the period of Southern history that came to embody extreme virtue and honor, were built on the most hideous corruptions of the human spirit imaginable (*Faulkner* 23).

La Guerra de Secesión se instaura entonces como línea divisoria entre dos momentos cruciales en la comprensión de la mentalidad del Sur. Separa el Viejo Sur (Old South) del Nuevo Sur de la reconstrucción (New South). Pero ambos términos, como no podía ser menos, referían más a situaciones imaginarias que a realidades concretas. En torno a lo que se dio en llamar el Viejo Sur (Old South) se agruparon todas aquellas ideas que habían cautivado la mente de los novelistas y las tradiciones populares, y que quedaban reflejadas en la idea de la plantación como cronotopo representativo de ese espacio geográfico comprendido más abajo del Mason y el Dixon, fronteras de esa geografía imaginaria tejida alrededor del edén sureño. Un cronotopo que como estudiamos anteriormente comprendía el complejo sistema de transacciones entre sueño pastoral y realidad histórica.

Una vez que comenzaron a surgir las voces discrepantes con el modelo sureño de sociedad basada en el monocultivo latifundista del algodón y el uso de esclavos negros para su explotación, las mentes del Sur se volcaron en la defensa de ese mundo que creían amenazado por el intrusismo de aquellos que no vivían ni entendían esa cultura. Tal esfuerzo de raciocinio acabo desequilibrando la balanza, produciendo un autismo cultural en tanto se encerraba en sí mismo para defender su posición. La amenaza aceleró la creación del mito sureño de la plantación, aquel tiempo y espacio que denominaron Viejo Sur, momento y espacio de plenitud y felicidad, que escondía lo que antes Sundquist denominó "*the most hideous corruptions of the human spirit imaginable*" (Faulkner 23). Como señalaba William Trent en su biografía de William Gilmore Simms, la cultura del Sur se vio truncada por la existencia de la esclavitud que había obligado a sus intelectuales a defender la plantación legal y políticamente, y una vez vencidos en la contienda civil todos se evadieron nostálgicamente hacia el lugar de la causa perdida de la que crearon una visión romántica de una gran civilización condenada trágicamente a la que pretendían dar vida, de tal forma que el sentimentalismo ocupó el lugar del raciocinio y en lugar de enfrentarse a la realidad viajaban a la época de felicidad pre-bélica (Havard 416).

Frente a ese mundo perfecto del mito, se propuso tras la contienda civil otro Sur modelado a imagen y semejanza del Norte, donde la industria suplantaría la agricultura y la riqueza llegaría a ellos. Pero este proyecto de reconstrucción se quedó en palabras y el modo de producción que sustentaba el Sur alargó su sombra más allá de la segunda mitad del siglo XX, y no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial y con la aplicación del New Deal de

Roosevelt cuando definitivamente el Sur entró en la vía de recuperación económica, social y cultural. La plantación, representante de una economía eminentemente agraria, hundió sus raíces profundamente en la mentalidad de una cultura determinando su esencia, y sus estructuras sociales, culturales y políticas se mantendrían intactas hasta bien entrado el siglo XX. El camino de transición entre esas dos versiones del Sur fue largo y estuvo lleno de tropiezos, frustraciones y retrocesos.

Luego la polémica surgida en torno a la pérdida de todos los valores asociados al Viejo Sur estaba teñida del carácter imaginario que la misma idea tenía, y nutría su insaciable nostalgia con las imágenes idílicas que la literatura le proporcionaba. En torno al juego fructífero de transacciones entre realidad y ficción, el Sur se alimentó no de lo que realmente veía, la perpetuación del sistema, sino de las imágenes sentimentalizadas e idealizadas de aquel otro tiempo. La contienda había abierto realmente una herida, había producido dolor, y de esa realidad de dolor y pérdida, se había pasado a una angustia proporcional a la amenaza imaginaria. Este mecanismo de defensa cultural, social y psicológica cuya función es mantener la posición privilegiada frente a su posible pérdida acaba degenerando y multiplicando la angustia por la precariedad en la que se encuentran. Si fue posible perder una vez, entonces la hegemonía se tambalea ya que, contrariamente a sus expectativas, no es absoluta. La precariedad en la que se siente el sujeto, creído omnipotente, ante la inminencia de un peligro nunca actualizado dispara sus mecanismos de defensa.

A este respecto, es necesario referir la explicación que hace de la angustia Freud. Según el pensador austríaco, a la angustia "le es

inherente un caracter de imprecisión y carencia del objeto" ("Inhibición" 2878), esto es, la angustia es expectación de una situación traumática, repetición de una que causó dolor, y a la vez su reproducción mitigada, y como tal reproducción imaginaria. Como muy bien analiza Moreland la angustia es la forma universalizada del miedo, que a su vez es una generalización más local del desamparo. Así tanto el miedo como la angustia son formas sublimadas del desamparo en una instancia imaginaria pero de gran efectividad (28). La angustia es una suerte de estado expectante de quien espera que le ocurra algo malo, como ya le ocurrió, y se protege de ese peligro "incógnito" generando un sustituto que le mantiene en estado de alerta constante, para de esta manera en caso de encontrarse de nuevo ante una situación similar no sufrir el desamparo de la primera vez, situada normalmente en la infancia. Como indica Freud, la secuencia angustia-peligro-desamparo refiere pues a una dinámica defensiva en la que se pasa de la pasividad a la actividad:

La situación peligrosa es la situación de desamparo reconocida, recordada y esperada. La angustia es la reacción primitiva al desamparo en el trauma, reacción que es luego reproducida, como señal de socorro, en la situación peligrosa. El *yo*, que ha experimentado pasivamente el trauma, repite ahora activamente una reproducción mitigada del mismo, con la esperanza de dirigir su curso....[una manera de] pasar de la pasividad a la actividad." ("Inhibición" 2879).

Ciertamente es un paso a la actividad tendente al dominio de las situaciones, pero el perfil imaginario multiplica la efectividad de ese

peligro o amenaza en ciernes, evitando de tal manera la necesaria investigación en el origen del desamparo de tal forma que en el reconocimiento de las causas reales se pudiera desamordazar al presente de aquel desamparo pasado y de las creaciones imaginaria de la memoria a través del miedo y la angustia. El símil inmunológico que utiliza Freud es muy ilustrativo, según el cual la angustia es como una vacuna a través de la cual el sujeto puede "escapar por medio de una enfermedad mitigada a un intenso ataque de la misma " (2876), pero con la salvedad de que toda vacuna es efectiva siempre y cuando se suministre con anterioridad a la infección vírica, y en el caso de la angustia el virus ya está en el cuerpo y ha comenzado su proceso de replicación.

A fin de cuentas, lo que podemos extraer de esta explicación es que la angustia es la reacción regresiva y narcisista ante la amenaza de pérdida de algo, más concretamente: "es una reacción al peligro de la pérdida del objeto" (2881). La presunta omnipotencia de ese sujeto, le hace creerse invulnerable, ajeno al dolor, y cualquier situación traumática produce la reacción egoísta de pensarse siempre amenazado, efectuando una universalización espacio-temporal de la pérdida que en su variante trágica acaba por considerarla inherente a toda existencia. Si esto lo transfundimos al campo social, a la clase o grupo dominante, la que controla los medios de producción cultural, apreciaremos que ante la pérdida de propiedades y la consiguiente pérdida de poder, se produce una reacción absolutista que entiende siempre ese poder en peligro, y todo lo exterior como amenaza a ese poder, sin lograr descifrar las causas reales de esa pérdida primera, sin llevar a cabo el examen realidad que proporcionaría las claves para entender y sobreponerse a tal pérdida, y no continuar repitiéndola *a d*

*infinitum*. En su posición hegemónica en la que todos sus deseos son satisfechos, cree universal y eterno su control. Ante esa situación imaginaria de poder absoluto y eterno, se necesita un control absoluto real debiendo por tanto reforzar los mecanismo de opresión de cualquier atisbo de insurgencia. No es pues entonces de extrañar que Freud vincule la angustia a la represión y como ésta necesite una inversión libidinal constante para mantenerse en estado de alerta.

La hermeneútica psicoanalítica nos proporciona a través del análisis de la angustia<sup>2</sup> una herramienta de análisis muy útil para entender los elementos que subyacen bajo la pérdida del Viejo Sur. No es por tanto extraño que después de la derrota en la contienda civil y la pérdida que lleva consigo, la angustia imponga en el sujeto un constante estado de alerta que precede la llegada de otra pérdida, pero con la diferencia de que la angustia genera amenazas imaginarias que alimentan - como repetición o "reproducción mitigada"- la necesidad de protección activa y producen a su vez

---

<sup>2</sup> La fecundidad de este análisis de la angustia ha sido inmensa en el análisis literario, especialmente el centrado en los estudios culturales, y todos los campos afines, aunque en muchos casos la deuda no esté reconocida: "the anxiety of influence", "the anxiety of color", "the anxiety of masculinity", "the anxiety of omniscience", etc... Todos estos ejemplos son muestras que tal vez indiquen la relación que el término tiene con la pérdida, ya sea de originalidad, identidad, pureza, propiedad, así como con la supuesta unidad y perfección que la ideología hegemónica en ese momento asignaba al sujeto y sus productos; campo este en el que la hermeneútica psicoanalítica entronca con los orígenes del malestar moderno y su época que ve como todo aquello que consideraba completo y uno se desmorona, desde los sistemas de reproducción artística hasta los de producción. Pues la pérdida de certidumbre que el inconsciente conlleva al ubicar una instancia incontrolable dentro del propio sujeto, se ve acompañada por la de los valores morales que anuncia Nietzsche, así como la pérdida inherente al capitalismo financiero anunciada por Marx, en la que el valor de cambio irrumpe suplantando al objeto que lo instituyó. La centralidad de estos tres pensadores (Freud, Nietzsche y Marx) y su transcendencia en nuestro siglo son indicadores de la profundidad de sus indagaciones, y la relectura que el pensamiento postmoderno hace de ellos los hace aún más vigentes (Foucault, Marx, Nietzsche, Freud).

una violencia soterrada que impide al sujeto la labor de duelo y el olvido que le liberarían del estado paranoico en el que se sumerge. La lenta transformación de las estructuras sociales y económicas que tras la Guerra se produjeron son claro ejemplo, por una parte del carácter imaginario de la amenaza de la pérdida total y por otra de la resistencia angustiosa a cualquier cambio que desde fuera les obligaría a aceptar nuevas pérdidas. Esto es, la pérdida militar en la Guerra y el consiguiente dolor y desamparo, aceleraron la creación paranoica de una defensa tenaz de todo aquello que con la contienda creían haber perdido. La tan temida emancipación de los esclavos y sus consecuencias generaron temores más imaginarios que reales, ya anunciados por Jefferson, y de la misma forma que el sistema de explotación continuó activo, aunque de forma más sutil, hasta la era de Roosevelt, también lo hizo la angustia y su respuesta violenta (representada en los años veinte por la legislación de Jim Crow).

Luego la pérdida que inauguró la Guerra de Secesión sirvió más para idealizar el mundo pastoral de la plantación cuyos orígenes se obviaban, y para alimentar en su angustia paranoica aquellas pérdidas que como reproducciones mitigadas repetía ante cualquier cambio, que para detenerse a analizar las causas últimas que había llevado a la derrota o a la ruina de esa gran civilización. La Pérdida, esta vez con mayúsculas, se convirtió en el significante último al que todas referían sin llegar nunca a poder significarlo, estableciendo una cadena de significantes que en su diferencia señalaban lo mismo: la resistencia a aceptar en su omnipotencia narcisista la lógica que el tiempo impone: el cambio; viéndose entonces condenado a volver constantemente a aquel tiempo dorado, a la infancia de su particular biografía, a ese pasado que ya

no es, y cuya inexistencia se erige como fantasma, cargado con un exceso de significación que las situaciones presentes activan. Tal vez entonces el pasado que imaginaron vivir fuera más producto del deseo presente que de la realidad pasada, y la angustia colabore en su embellecimiento.

La intensa fascinación del Sur por su pasado, como por la ginealogía, es, pues, muestra de su rechazo a aceptar el presente y los cambios que con él llegan, y también anhelo de ser lo que se fue, o su imagen idealizada, como ocurre en la ginealogía. Y tal vez como concluye Irwin la ficción se convierta en el medio idóneo para vengarse del tiempo, ya que permite, aunque de forma vicaria, volver a revivir el pasado imaginariamente, de ser un fui que ya no es y que tal vez nunca fue, como obstinadamente repite Quentin en el monólogo final de *The Sound and the Fury*: "and i temporary and he was the saddest word of all there is nothing else in the world its not despair until time its not even time until it was" (222). El mismo que pretende en su suicidio dejar de ser para volver a habitar ese mundo imaginario desaparecido ("I was. I am not", 216), el de la novela plantación donde todo es plenitud, la infancia del Sur, donde todos los personajes ocupan su lugar, especialmente aquellos que lo sustentaron, y que estaban fuera de él, o al menos de sus beneficios. Una plenitud ciertamente precaria, reconocida una vez perdida, como lo era su omnipotencia.

Y tal vez Benjy, otro de los narradores de *The Sound and the Fury*, nos proporcione la clave para descifrar el enigma del pasado. Su imagen ciertamente patética señala las concesiones que hay que hacer para permanecer siempre igual, viviendo una infancia prolongada. Su deficiencia mental le asegura un sitio seguro en el



paraíso ya reducido del Sur. Benjy es un niño, pero de treinta y tres años, y ese es el precio que tiene que pagar por no cambiar y permanecer igual en esa infancia detenida. Su desamparo e indefensión infantiles denuncian que la plenitud pasada, la de su niñez, era más precaria de lo que los demás recuerdan, y siempre dependiente de la satisfacción inmediata de sus deseos rudimentarios. El depende absolutamente de los demás para satisfacerlos, y sin ellos no podría subsistir, de la misma manera que la familia Compson ha dependido de los Gibson, sus criados negros. La posesión es el eje central de su deseo, y la pérdida el estimulador de su angustia. Para él, como afirma Faulkner en el apéndice que escribió en 1945 para esa novela:

Who loved three things: the pasture which was sold to pay for Candace 's wedding and to send Quentin to Harvard, his sister Candace, firelight. Who lost none of them because he could not remember his sister but only the loss of her,....., he remembered not the pasture but only its loss, and firelight was still the same bright shape of sleep (424).

Es la pérdida abstracta la que angustia a Benjy, como a su cultura, y la alegoría que él escenifica ayuda a concretar más certeramente aquello a lo que implícitamente refiere, en las subsiguientes pérdidas que actualizan su dolor, ese grito que repite constantemente inarticulado: "There was more than astonishment in it, it was horror; shock; agony eyeless..." (400). La posesión del objeto indica felicidad en su lógica simple, mas la propiedad cuya intercambiabilidad anuncia su valor de significante inaugura el desamparo en tanto que a través de ella se pone de manifiesto el

valor puramente relacional del objeto, su vaciamiento; y el cambio que la pérdida conlleva la desgracia anunciada. Pero Benjy inerme no ofrece resistencia y se ve sometido a las inclemencias de la dinámica de la posesión y el deseo, en la que no hay cosa que se desee más que lo que se posee o se cree propio, y la pérdida es la mecha que enciende el deseo cuya lógica se origina en la posesión del objeto y su posterior pérdida. ¿Qué se poseía en el pasado para añorarlo tan fervientemente? ¿Qué escondía el mundo de la plantación anterior a la contienda civil que activaba el deseo moderno de manera tan vehemente?

Entonces la Guerra de Secesión marca el antes y el después e inaugura también el juego de transacciones temporales entre pasado y presente, por el cual siempre se miden las pesadillas presentes, el estado de pérdida, con el sueño pasado, el estado de plenitud. Estas transacciones actualizan en términos temporales la misma entre realidad y ficción, ya que pretenden en la vorágine del deseo narcisista negar la realidad de la primera para ubicarse en la utopía del otro. La dimensión temporal del Sur se ve entonces siempre truncada por una tentación retrospectiva mitificante, siempre en el intento de congelar en el mito el origen puro de su casta, ese tiempo y espacio origen de su propia identidad.

En este sentido es oportuno señalar la imbricación y potencia latente de la idea del pasado sobre cualquier proyecto que pretendiera implantarse en el Sur. Como señalaba Davidson en 1930, uno de los intelectuales que escribió conjuntamente *I'll Take My Stand: the South and the Agrarian Tradition* :

...the Southern habit of mind is historical and retrospective, probably because few Southerners would attempt to answer such questions without first committing themselves to some interpretation of Southern history. The historian's question - what the South was?- and the related question -what the South is?- underlie every important literary work or social investigation of the past fifteen years. The discussion of such questions centers in turn upon a strategic question: how to arrive at Southern policies that will be well founded historically and at the same time applicable to the existing situation (Citado en O'Brien 62).

En la mentalidad del Sur cualquier sentido presente lleva la marca de la historia que lo produjo, de su propio pasado, entendiendo esa historia como hemos delineado anteriormente: la depuración mitificadora de las realidades pasadas. Y es precisamente la perspectiva imaginaria con la que interpretan el pasado la que condiciona su visión del presente, ya que la plantación y sus orígenes no pueden esconder la violencia de la frontera, el oportunismo y la destrucción que la caracterizan, hechos estos que se repiten en el presente: la destrucción pasada se multiplica en el presente; la esclavitud, la segregación racial y el racismo; la riqueza pasada, la presente, etc... En última instancia y como les ocurrió a muchos de estos poetas entregados a la sociología, que acabaron trazando castillos en el aire, de una ética se pasó a una estética, de lo social se pasó a lo estético, un giro puramente moderno y sureño a la vez en virtud del cual todo es ficticio y por tanto válido. Una vez que vieron inviables sus sueños utópicos agrarios, decidieron

suplantar la realidad con la ficción y dar a esta última la entidad de la primera, un estatus superior.

Que la ficción invadiera el campo de la historia no es raro en la historia oficial del Sur que mantuvo todos los paradigmas creados en la primera como verdades históricas. Y por eso es necesario hacer un repaso de la tradición literaria de ese Sur para poder llegar a entender las obras como la de Faulkner que bebe de esas tradiciones, y que en cierto manera han sido pasadas por alto en aras de una búsqueda de lo vanguardista en su obra.

## 2.- El Sur y el "romance": "a cosmic conspiracy against reality".

La tradición literaria del Sur bebe de las fuentes del "romance", heredera de Walter Scott, y adopta todos los géneros que dentro de él crecieron: la novela gótica, la sentimental, la doméstica y la histórica. En este sentido es importante declarar la idoneidad del "romance" para articular esas transacciones en las que se funda la mentalidad americana, y la versión pastoral del Sur. Así Hawthorne en su prólogo a *The House of the Seven Gables* establecía como característica esencial de este género "to connect a bygone time with the very present that is fleeting away" (6). Es más su contemporáneo sureño William Gilmore Simms en el prólogo a una edición revisada de su obra *The Yemasee* afirmaba: "[the romance] rather than subjecting itself to what is known or even what is probable it grasps at the possible" (citado en Terence Martin, 73). Este género se mostraba idóneo para articular la dimensión imaginaria de la historia del Sur. Como muy bien afirmaba Cash en el Sur todo, el paisaje, la frondosidad, el clima y la gente se constituían en una suerte de conspiración cósmica contra la realidad y en favor del "romance" (48). Así es como a través de estos géneros se articuló el mito del Sur fuertemente influido por la mentalidad romántica que lo produjo. La conjunción de todos estos géneros creó una tradición cargada de resonancias de todas esas voces, de la que más tarde la producción novelística del Sur haría eco, no sólo en la popular sino también en la supuestamente culta. La novela de plantación adoptó de estos géneros los tratos que le darían entidad propia. De la novela gótica adoptó la irrupción de la cara oculta, del monstruo que el ser humano lleva dentro y de sus codificaciones raciales, genéricas y económicas, de las voces

inconscientes del sujeto atormentado - además del peso propio de Edgar Allan Poe-, como ocurre en Faulkner o en Joseph Ingraham, o en Washington Cable. De la novela sentimental tomó la tendencia a depurar imágenes para cargarlas simbólicamente, vaciándolas de su contenido real y usando el sentimiento como estrategia conmovedora que conmina al lector a la reacción empática. Igualmente de la tradición "doméstica" adoptará la voz de la mujer como centro de la actividad social constituida en torno a la isla del hogar y la familia; por una parte irrumpe la silenciada voz de la mujer permitiendo articular su propia historia pero recluyéndola a su esfera de influencia, y por otra esto hará posible la creación de un espacio muy productivo, aunque restringido. Y finalmente, de la novela histórica adoptará el interés por los materiales del pasado para hacer una lectura simbólica de los acontecimientos presentes a través de ellos.

La conjunción de estos cuatro géneros en la tradición del Sur demuestra la potencia de la utopía sureña que quedaba apuntalada desde todos los ámbitos, a través de los más sutiles registros que en cada caso se utilizan. Las claves a través de las que la literatura del Sur puede descodificarse amplían, pues, su campo de acción. Esa misma unión demuestra la imbricación de todas ellas y su interdependencia. La novela en el amplio espectro que se le muestra de lo histórico a lo psicológico, encuentra un medio idóneo para referir indirectamente a través de uno el otro y viceversa.

Además, el romance es un producto literario que, a grandes rasgos, funciona como un armonizador, puesto que a través de la identificación empática que busca intenta catalizar en los intereses particulares de un grupo los del conjunto. Busca en la universalidad

emocional del sentimiento subsumir la experiencia concreta en la que éste se desarrolla. Esta estrategia será aprovechada por las mujeres novelistas para canalizar, reapropiándose de su propia voz, su disconformidad y marginación. Mas tal subversión de la estructura genérica para dar cabida a otras voces está inscrita dentro de su potencialidad.

Como muy bien explicaba Bakhtin en la novela, como en todo acto comunicativo, o fenómeno cultural, existen dos tipos de fuerzas con direcciones contrarias. Por una parte ubica aquellas fuerzas que dentro de una lengua, o cultura, tienden a la unificación y centralización hacia una lengua unitaria: "Unitary language constitutes the theoretical expression of the historical processes of linguistic unification and centralization, an expression of the centripetal forces of language" (*Dialogic Imagination* 270). Y por otra, sitúa aquellas fuerzas cuyo propósito es la descentralización y desunificación de esa lengua unitaria, unas fuerzas siempre presentes y desestabilizadoras que denomina centrífugas. Las primeras están directamente vinculadas a los intereses del grupo que sustenta el control sobre los medios de producción económica y cultural, y representa la "oficialidad" de la que esa lengua unitaria es baluarte: "...a unitary language gives expression to forces working toward concrete verbal and ideological unification and centralization, which develop in vital connection with the processes of sociopolitical and cultural centralization" (271). Las segundas corresponden a los grupos marginados y relegados dentro de la jerarquía social, política, económica y cultural, pero que se inmiscuyen dentro de toda obra cultural a través de los mecanismos disruptores que encuentre a su mano, el ejemplo en el campo social lo halla en el carnaval y la risa, en los que se subvierte el orden,

invalidando el carácter absoluto de lo oficial, así como su poder. Las fuerzas centrífugas representan el incesante cambio que impulsa el devenir histórico. No obstante, ambos procesos van interconectados y no podemos deslindarlos en la labor cultural:

Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted processes of decentralization and disunification go forward (...).

Every utterance participates in the "unitary language" (in its centripetal forces and tendencies) and at the same time partakes of social and historical heteroglossia (the centrifugal, stratifying forces) (272).

Esta doble articulación ensancha el espacio dinámico de la significación, eso que Bakhtin denomina heteroglosia, y escenifica también la pugna constante de los diversos grupos sociales, unos por controlar desde el centro, en su labor homogeneizadora, y otros, desde los márgenes, por superar el control al que se los somete, en su labor subversiva. Cualquier instancia cultural pone de manifiesto este mecanismo de funcionamiento, que demuestra la precariedad de la unión siempre amenazada, en el umbral de la explosión.

En consecuencia, el romance, la novela, que en el XIX se había convertido en el vehículo oficial de las ideas de la clase dominante comienza a demostrar aquellas fuerzas que dentro de él mismo hacen saltar en pedazos esa unión de intereses, y acaba minando la estrategia de dominación que en un primer momento se le asigna



culturalmente. No obstante, para entender bien el funcionamiento de esta tradición genérica en el Sur debemos detenernos someramente en aquellas obras y novelistas que se inscriben dentro de ella y que tienen un lugar especial, sino por su calidad, al menos sí por la trascendencia y popularidad que algunas de estas adquirieron, algo sumamente importante en la configuración de ese sueño o idea del Sur, frente a la realidad geográfica, histórica y política del momento concreto de su producción. De nuevo debemos siempre tener en cuenta esta doble articulación en la labor cultural de creación de su propia identidad.

### **3.- Breve historia de la novela de plantación: de William Gilmore Simms a Joel Chandler Harris.**

Como ya hemos visto anteriormente, la creación del fenómeno literario del Viejo Sur ("Old South"), centrado en la imagen de la cultura de la plantación, fue la labor de una serie de escritores que desde puntos de vistas diversos estaban escribiendo en un Sur bastante diferente, y al que además se le había colocado el adjetivo de "nuevo" en lo que a todas las estructuras sociales, culturales y económicas se refiere. Un cambio de denominación que no escondía la lenta y tortuosa transformación que habría de sufrir tras la guerra. Pero fue sobre la base de esas líneas maestras establecidas y como reacción a éstas como los admiradores de ese Sur anterior a la guerra y del que la plantación era el centro convirtieron una forma de vida que había sido vencida en un leyenda con resonancias míticas, y cuya estela perdurará hasta nuestros días. Prueba evidente es el éxito de ventas del libro de Allan Gurganus *Oldest Living Confederate Widow Tells All* (1984) que engarza en esa tradición que se nutre de imágenes de la literatura popular en la que confluían los diferentes géneros de la novela romántica (gótico, sentimental, doméstico e histórico) y que estaba repleta de bellas damas y caballeros, duelos y cortejos, mansiones y capullos de algodón, y en el centro de la plantación negros felices y serviles.

Frente a esta visión utópica de la plantación, aparecía la plantación que basaba su efectividad en unos principios básicos heredados de lo que podríamos denominar el "ancient regime" o ideología restauradora tras los periodos revolucionarios: la sucesión patrilineal de la riqueza y el poder (genealogía aristocrática), el latifundio monocultivado de algodón y la "mano negra" como afirma

Godden (*Fictions* 19) que posibilitó la construcción y mantenimiento de ese sistema.

De la misma manera, en contraposición a este sistema que negaba acceso a la propiedad al que no la poseyera de antemano, se levanta aquel que se basa en el esfuerzo y el trabajo diario para conseguirlo, dando prioridad al sujeto (la "self-reliance" emersoniana) como agente de su propio destino. Esta voluntad de poder se manifiesta en la movilidad dentro de la estructura social, algo que en el mundo de la plantación completamente jerarquizado era impensable. En este mundo el esclavo se convirtió como sujeto pasivo en reflejo de las ansias de inmovilismo por una parte, la de los propietarios que deseaban que todo siguiera igual, y de cambio, por otra parte, aquella en la que él era agente de su propio destino histórico, siempre buscando su emancipación real. El tema del negro se convirtió en centro gravitacional de toda la problemática del Sur, y paulatinamente se fue haciendo su presencia más conspicua.

William Gilmore Simms (1806-1870) es el primer escritor que dominará la escena del Sur durante los años anteriores a la contienda civil, y será el que introducirá las preocupaciones características que dominarán la literatura del Sur hasta nuestros días:

...a keen awareness of time and the past; a strong sense of place; an effort to render characters and events in concrete, particularized detail; and a fond perception, which informs his pronouncements on agriculture, slavery,

frontier expansion, and secession, of the South as a distinctive civilization (Wimsatt 108).

Pero al polifacético Simms (poeta, novelista y dramaturgo), a pesar de todas las dudas que puedan surgir en torno a la calidad de sus productos, se le reconoce por sus numerosas novelas y cuentos, que serán los que realmente tengan alguna influencia en la tradición. Sus novelas históricas desvelarán aquella característica propia de las transacciones del Sur, aquella mezcla entre el "romance" y el material histórico para sancionar la versión oficial de esta última. Novelas como *The Yemassee* (1835), *Castle Dismal* (1844) o *The Cassique of Kiawah* (1859), así como las novelas con temática española o hispanoamericana como *Pelayo* (1832), *Count Julian* (1845) o *Vasconcelos* (1853), emplean aquellas estrategias características del "romance", como lo estableció su maestro Walter Scott, y usaron otros contemporáneos como Fernand Cooper:

They express the ideals of the ruling class, in Simm's case the plantation class of the colonial and antebellum South; they dramatize the conflicts of those ideals with forces threatening them by a two-sided or dialectic structure revealed most obviously through their main narratives, symbolic constructions in which attractive heroes and heroines representing the ideals battle opponents representing the anti-ideals; they resolve this conflict through persistently happy endings in which heroes defeat enemies and marry heroines; and they use perhaps their most characteristic setting the natural domain represented in its pastoral dimension by the plantation and in its wilder aspect by the forest... (Wimsatt 111-12).

Pero una de las principales características de las novelas históricas de Simms es el hecho de que la acción siempre tiene una base histórica real, la que se considera fuente del simbolismo de la novela así como origen de la perspectiva temporal, un elemento que se desarrolla en el lapso de tiempo entre su era y el periodo que describe. Gracias a esa perspectiva temporal, impone la interpretación que su época dio de los hechos pasados y a la vez ratifica el veredicto que ya había formulado la misma historia.

No obstante, en una de las novelas de la Guerra de la Independencia *Woodcraft* (1852), creó una visión del Sur que ejemplificaba la versión utópica en la que la relación amo esclavo era una de amistad y dependencia mútua, y sus dos protagonistas Porgy y su esclavo Tom en el jardín edénico de la plantación simbolizaban un orden clásico amenazado por fuerzas y motivos externos, ajenos a su mundo de plenitud. Una plenitud que no podía esconder totalmente los intereses económicos y políticos que la soportaban, aparte de la violencia que debía ejercer para mantener el control absoluto sobre ellos. Curiosamente este marco idílico simboliza la manera de tratar y pensar sobre la región sin enfrentarse a uno de los problemas inherentes y centrales del sistema semi-feudal de la plantación, la mano de obra negra sobre la que basaba su poder económico. Así Simms como lo harían más tarde sus continuadores combinaba el "romance" o ficción y la historia hábilmente para poder escapar cuando fuera necesario del conflicto moral y humano que el mundo que presentaba tenía. La imagen sentimentalizada de la plantación y de la relación entre amos y esclavos, acabaría por impregnar toda la tradición, de igual forma que su voz sería usada para autentificar esa versión. Baste recordar un ejemplo sintomático de la dicotomía que caracteriza

esta tradición. Cuando el amo Porgy intenta manumitar a Tom, es decir, ofrece la libertad a su esclavo este le responde indignado: "Ef I doesn't b'long to you, you b'long to me! (..) You b'long to me Tom, jes' as much as me Tom b'long to you; and you nebber guine git you free paper from me as long as you lib!" (*Woodcraft* 189). Esta ironía demuestra lo que Sundquist interpretaba como una estrategia de reflejos en la que el hombre blanco se ampara para definir sus propias obsesiones, identificando los deseos del que disfruta con el del que los sufre. Nos encontramos ante una estrategia propia del grupo dominante, aquel que controla los medios de producción cultural, en virtud de la cual lo propio se considera fuente primaria, si no origen, de todo sentido, incapacitando al sujeto para discernir la posibilidad de existencia de algo diferente a sí mismo. Así el deseo omnipotente, amparado en la posesión del sujeto se apropia del deseo del otro, erradicando con su fuerza centrífuga cualquier posibilidad de diferencia, que en su lógica narcisista comporta amenaza.

No obstante, es John Pendleton Kennedy el que con su novela *Swallow Barn* se considera iniciador de la literatura que acabaría instaurándose como novela de plantación. Publicada en 1852 y reeditada posteriormente en 1854, esta novela parodiaba en cierta forma la posición socio-histórica de Washington Irving. La novela, en la forma epistolar inaugurada por Montesquieu, presentaba las cartas de un caballero de visita por la Virginia de las plantaciones ("tidewater Virginia"). En ella encontramos las claves que marcaran definitivamente el tratamiento de la plantación:

... its image of the planter's house as social and moral center of order for the culture as a whole; its portrayal of

the planter himself as a generous, unmaterialistic gentleman whose paternalistic relation to his slaves constituted an honorable, inescapable obligation; and its pastoral contrast of the simple grace of rural habits to the rude bustle of the expanding America Kennedy saw emerging in the 1830s (Mackethan 210).

Sin embargo Kennedy a través del ojo ajeno del visitante, su inocencia frente a lo que veía, introduce también los defectos de ese sistema y sus sustentadores, mostrando la indolencia, provincialismo, ignorancia, vanidad, etc... mezclando la visión idílica con la parodia y el humor. De esta manera, en *Swallow Barn* se enfrenta la nostalgia a la parodia, señalando en ese desfase la urgencia de una cultura por sentimentalizar o exagerar las cualidades idílicas de un mundo que tras la guerra se convertiría en mito, y que estas novelas y otras comenzaban a formular ficticiamente. Una ficción que acabaría suplantando la realidad. Hasta tal punto tiene fuerza esta visión romantizada de la plantación, que incluso en las obras que pretendían condenar la esclavitud y el tratamiento de seres humanos como si fueran ganado, como la novela de Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin* (1852), se conservan gran parte de las convenciones instituidas por esa tradición. En esta novela, a pesar de que se basaba en las historias de fugitivos como Josiah Henson, Henry Bibb y otros que habían escapado de la plantación, la autora acaba embelleciendo su relato con algunas de las características románticas de la vida en la plantación y que con el paso del tiempo fijarían o establecerían la imagen típica del Sur tras la contienda, imagen que suplantaría su propia versión: mansiones elegantes,

caballeros y damas hermosas y delicadas, esclavos infantiles y leales, cuyas cabañas hervían con sus risas y cantos.

No obstante este no será el único factor que determinará el nacimiento de esta tradición, ya que el tiempo irá modelando a partir de estos y otros materiales literarios, aquellas características y peculiaridades que la harán sobrevivir. Hasta tal punto se establecerán las convenciones de este subgénero que hoy en día subsisten productos de popularidad y calidad reconocida que manejan tales supuestos. Este es el caso de la laureada novela de Allan Gurganus *The Oldest Living Confederate widdow Tells All* (1984).

En las décadas posteriores a la guerra se impuso la moda de los centros industriales del Norte por el color local y lo pintoresco en un ansia urbano por encontrar su otro rural. Esta moda se adueño de tal forma de los centros editoriales que impuso un tratamiento del material regional que impulsó, a pesar de la especificidad dialectal, de los ambientes y personajes, la visión sentimentalizada de ese Viejo Sur, que independientemente estaban creando. De esta forma coincidían los intereses peculiares de una región vencida y nostálgica, con la necesidad urbana por afirmar sus raíces rurales. El Sur se convirtió en el "otro" rural del Norte, al que se miraba con nostalgia pero con la distancia crítica que la urbe desarrollada imponía, es decir, con un sentimiento de superioridad.

Como muy bien analiza Amy Kaplan, en un momento en el que se comenzaba a replantear la fundación de la nación americana, como maniobra unificadora y homogeneizadora de todas las



regiones, se olvidaron los conflictos que la generaron. Se olvidó que la Guerra de Secesión fue un asesinato mutuo, y se reescribió como un sacrificio común en aras de la reunificación. Asimismo, se olvidó el legado de la esclavitud (tema que había centrado y avivado la polémica entre las dos regiones en conflicto y cuya desaparición se impuso como incuestionable) y los problemas que planteaba y se reinventó, apuntando entonces a una relación de interdependencia entre la identidad nacional y racial, que basaba esta operación en la exclusión y represión de los otros que conformaban esa nación. Una amnesia sobre aquellos conflictos del pasado que reclamaban para sí el origen de la identidad nacional, trasladando de la Guerra de Independencia a la de Secesión la fundación de la nación en un momento en el que la expansión colonial se iniciaba una vez acabada su propia geografía ("Nation" 240-43).

Así esta tradición que instauraba la literatura de plantación y que surgía de las cenizas del pasado tenía como su principal cualidad un tono de nostalgia que evocaba, sin cuestionarlo, un aura de Camelot. Lo que aparecía era una visión de orden y gracia que comunicaba un nuevo mito de una causa perdida. Y además de ese toque nostálgico el elemento segundo en importancia era la voz del esclavo, que se presentaba como autenticador de una versión del sistema de plantación como Edén trágico. Al incluir el dialecto negro en sus historias de una forma convincente para el público lector, se produjo una inversión curiosa bajo la cual se facilitó la reconciliación entre las regiones, puesto que ambas tenían un pasado reinventado a su gusto, y se convirtió al negro de nuevo en un problema del Sur y sus habitantes: se le reinscribió en su geografía concreta (Mackethan 211). Una maniobra de distracción que sin embargo no podía obviar la realidad del legado de ese

sistema al volver los ojos hacia el presente, donde encontraba un racismo si cabe más salvaje que la propia esclavitud, ya que una vez concedida la libertad se les negaba la igualdad y la fraternidad del tríptico revolucionario burgués.

Encontramos en la novela *The Grandissimes* (1880) de George Washington Cable, clasificado no sin cierta polémica entre los practicantes del color local, una instancia en la que se trata sin ambages la problemática de la identidad racial y nacional en el pasado, a través de la historia épica de una familia criolla cuyo héroe blanco, Honoré, tiene un hermano mulato con su mismo nombre. Situada en la época de la "Louisiana Purchase", esto es, en 1803, en una época de movilidad fronteriza, la novela representa América como un poder extranjero hablando en una lengua extraña. En este ambiente, Frowenfeld, juega un papel importante, como alemán y así un ser ajeno a la comunidad local, ofreciendo la distancia crítica necesaria para interpretar la sociedad criolla, pero representante de la nación -entendida como aglutinación de nacionalidades en una sola. La familia, los Grandissimes, sufre una transformación dividiendo a sus miembros en nuevos y viejos. Una parte de esa familia representada por el dueño de esclavos, que tiene parte de sangre india, muere en un duelo, y Honoré, blanco, reta su pasado aristocrático haciendo negocios con su hermano mulato, adoptando el inglés y sumándose a la nueva nación. Una cooperación engañosa, pues no es en absoluto representativa, como adivierte Amy Kaplan:

...the novel rejects the explicit statement of an old era that "we the people" always means white, but makes the

concept implicit in the new era. While business unites white and black, the love triangles of the novel demarcate the limits of imagining an interracial community ("Nation" 244).

Obviamente las transacciones económicas permiten cierto margen de maniobra, pero a nivel sexual, aquello que amenace los cimientos mismos de su pretendida identidad en los que la raza juega un papel importante, no hay concesión alguna. Mientras Honoré, el hijo blanco, se casa con una dama víctima de un fraude de su familia, Honoré, el hermano mulato, está enamorado de Palmyre que a su vez lo está del hermano blanco; esta mujer estuvo casada con un rey africano hecho esclavo, Bras-Coupé, muerto sin haber logrado su propósito de liderar una insurrección que los devolviera a su tierra natal libres del yugo de la esclavitud. La novela concluye con el doble matrimonio de dos generaciones de criollos ("Creoles") blancos, la más joven con Frowenfeld -como reconciliación de las naciones que la conforman-, y el exilio de Honoré y Palmyre en Burdeos. Una situación que como señala Kaplan resume el ideario progresista de la sociedad americana después de la Reconstrucción, en la que aún manteniendo la igualdad de los afroamericanos liberados, se proponía la separación social. Esta solución, el exilio, también fue propuesta en la novela de Harriet B. Stowe, y del novelista afro-americano Martin R. Delany cuya novela *Blake* (1859) proponía la separación y la vuelta a África. Un tema cuya resonancia jeffersoniana ("When freed, he [the slave] is to be beyond the reach of mixture") introduce la perplejidad en el análisis racional de tal situación, al enfrentarnos a la realidad social cuya estela perdurará hasta nuestros días. La exterioridad que los afro-americanos representan con relación al cuerpo de la nación

americana -definido racialmente y genéricamente, blanco y masculino- define con mayor claridad los límites a la comunidad interracial, y la imposibilidad de asimilarlos o al menos darlos cabida dentro de la nación americana, les coloca como amenaza a la identidad nacional, como muy bien señala Kaplan: "...as the repository of forgotten memory and desire, tying the 1880s to 1803, in a palimpsest of earlier histories of massacres, Indian origins, and slave ships." ( "Nation" 244).

La reconversión de los *Grandissimes* en una nueva familia implica la depuración de su sangre a través de su matrimonio con miembros puros, Frowenfeld y la dama del fraude. El doble matrimonio que cierra la novela no sólo sirve para definir la identidad racial de la nueva nación americana, como unión de pueblos diferentes, sino para expulsar (como indica el exilio de Honoré y Palmyre) de ésta a todos aquellos que no compartan los requisitos esenciales. Pero este acto de reconciliación nacional que el matrimonio escenifica no puede esconder la parte olvidada, la misma de la que Honoré, mulato, y Palmyre forman parte, expatriados en Francia. Este hecho será explicitado con todas sus consecuencias por los novelistas afroamericanos que asumiendo su voz desvelarán, sacando a la luz la cara oculta que se escondía detrás del idilio familiar de la reunificación nacional, como podemos ver en los cuentos de Charles Chestnut incluidos en *The Conjure Woman* (1899) del que nos ocuparemos más adelante.

*The Grandissimes* se sitúa como una novela fundamental a la hora de estudiar las estrategias narrativas que una cultura particular proporcionaba para indagar en su identidad nacional, basada casi exclusivamente en la raza, y la duplicidad de los

hermanos Honoré, blanco y mulato, habla de la dificultad, o imposibilidad, de conformar la familia nacional si de ella excluimos una parte. La potencia y efectividad de esta estrategia, el doble racial, expresa de manera clara la indisolubilidad del vínculo que los une así como escenifica una de las angustias más características de esa cultura: el mestizaje, fruto de la unión de hombres blancos y mujeres negras que históricamente refiere al momento de la esclavitud, y que hizo visible el pecado de los padres, y la violencia sobre la que se asienta; pero que también señala a la amenaza en el presente de que hombres negros violen el espacio sagrado de la pureza, la mujer blanca, fruto más de la angustia que de la realidad. Esta novela abre una brecha al abordar el problema de la identidad nacional, definida en términos raciales, y *Pudd'nhead Wilson* (1894) de Mark Twain continuará añadiendo un elemento más a la angustia, el problema de la invisibilidad de la raza, donde el intercambio de los bebés en la cuna abre la posibilidad de que el mestizaje sea imparable toda vez que su indicador biológico desaparece, a pesar de la solución legal o jurisdiccional con la que concluye felizmente la novela restaurando el poder al hijo auténtico, es decir, al blanco.

Pero este final feliz, en virtud del cual la reunificación nacional se lleva a cabo a través de un matrimonio y de la que se excluyen los otros raciales que forman parte de esa familia, no puede seguir manteniendo su efectividad ya que cada vez y con mayor insistencia reclaman esos otros excluidos el derecho a pertenecer a esa nación que también se construyó con su esfuerzo. Ese es el caso de *Absalom, Absalom!* (1936), que se sitúa en la estela de esta tradición, denominada muy acertadamente por Sundquist como "literature of passing" ("F. & Race"), en el que la

histeria sexual y la racial, cuyos antecedentes ya habían sido presentados en novelas anteriores como *The Sound and the Fury*, *Sanctuary* y *Light in August*, acaban por explotar en la historia trágica y significativa de la familia Sutpen que se extingue condenada precisamente por los pecados paternos, y la incapacidad para aceptarlos. En ella, como en el relato bíblico que da nombre a la historia, los hermanos, Henry Sutpen y Charles Bon están condenados inconscientemente a destruirse, el primero por defender el honor de la familia que epitomiza su hermana, y el segundo por suponer una afrenta al anterior en cuanto amenaza a la pureza racial, como el mismo espeta a Henry: "I am the nigger that's going to sleep with your sister" (358). De igual forma Judith Sutpen y Clytie, hermanastras también, forman el doble femenino, cuyo desplazamiento habla de otro elemento desestabilizador de la armonía nacional, tejida, además de alrededor de la divisoria racial, de la genérica a pesar de que esa línea de demarcación comporte una nueva exclusión dentro ya de la familia. Una exclusión, por otra parte, muy reveladora que inaugura Caddy Compson en *The Sound and the Fury* condenada en el relato de sus hermanos a ser objeto de deseo y desencadenante de sus desgracias, sin darle la oportunidad de hablar, de tener voz propia, y como en el caso de Palmyre también exiliada del mundo, ya decadente y caduco de la familia, obligándonos entonces a rescatar entre líneas, "oyendo" como afirma exigentemente Minrose C. Gwin (*Feminine & F.* 6) su voz y su historia.

El diálogo que entablan está tres novelas dentro de la tradición del Sur, es un indicador fiable de los conflictos subyacentes que rodean la configuración de la cultura del Sur, y en gran medida de la nacional, a pesar de los intentos de esta última

por separarse de los problemas de la primera, reinscribiéndolos en su geografía "original": el Norte urbano ve el Sur como la proyección de sus deseos y el mundo idealizado de la plantación colma sus ansias primitivas y naturales, pero deshecha de esa producción imaginaria todo aquello que le displace. Pero como la labor psicoanalítica demuestra, la dinámica de la represión es ajena al olvido y condena a lo reprimido a volver constantemente, una suerte de inconsciente cultural cuya potencia gravitacional impide el olvido necesario. Washington Cable inaugura en la tradición narrativa del Sur la aparición codificada de sus conflictos subyacentes (raciales y genéricos), que impiden un cierre feliz del relato al presentar la maniobra de exclusión y represión sobre la que se basa la nueva familia Grandissimes. Y esa nota ingrata que sucede en los márgenes de la historia familiar, pero que no puede callarse, inicia su estrategia desestabilizadora, que se ve corroborada por la situación presente en la que aquellos acontecimientos resuenan con otros ecos. Este ruido que las historias marginales producen acaba por distorsionar tanto el relato que, como en Faulkner, pierde hasta la coherencia y la lógica narrativa en su intento vano por mantener pura esa historia original que la tradición había establecido y cuya heterodoxia no abandonaban muchos autores.

Asociado, quizás injustamente, a Washington Cable encontramos a Thomas Nelson Page, el representante más emblemático del color local del Sur y creador o continuador de lo que se dio en llamar la escuela de la plantación, cuya colección de cuentos *In Ole Virginia* (1887) estableció definitivamente las

características básicas de ese género, cuya homogeneidad siempre es ideal y cada actualización una versión diferente. La mayoría de los cuentos estaban narrados en dialecto negro por ex-esclavos y aparecieron paradójicamente publicados por primera vez en periódicos del Norte a partir de 1870. La visión que ofrecía Nelson Page de la plantación era la más idónea no solo para los propósitos del Sur sino también para las expectativas del Norte, ya que por una parte ubicaba, con una clara demarcación, el problema de los esclavos en su geografía concreta, el Sur, y a la vez satisfacía las ansias rurales de las urbes industriales donde estaban situados los centros de publicación y consumo. Así ese pintoresquismo del Sur era inseparable de la comprensión de su pasado y en él la esclavitud se reinventó como una institución peculiar bajo una aura romántica (Kaplan, "Nation" 243).

De esta forma Page encontró la fórmula para satisfacer la curiosidad de su público lector alejado de ese otro rural, que era el Sur, mostrando: "a totally sincere, elegiac, uncritical rendering of the plantation scene as prose idyll, presented by black narrators who were the "chief 'pendence" of helpless owners and unable, in most cases, to survive their expulsion from Eden" (Mackethan 212). Esta presentación idílica aseguraba la complacencia y tranquilidad de la urbe que veía como ella misma se encontraba amenazada por la llegada masiva de inmigrantes. Como antes comentábamos, el proceso de centralización nacional o integración de las regiones, se llevo a cabo gracias a la nostalgia que las urbes industriales tenían por esa herencia común en sus orígenes rurales, a la vez que se acentuaba la diferencia en su desarrollo cosmopolita: la ciudad reconocía en el campo sus orígenes, a la vez que alimentaba la nostalgia por ese momento. La descentralización que se produjo en



la literatura contribuyó notablemente a la solidificación de la centralidad de la nación, al imaginar una nación industrial como una gran clan que comparte una herencia común en sus imaginados orígenes rurales. Esos otros rurales satisfacían la curiosidad de exotismos que tenía la ciudad, ya fuera en el Sur o en lugares alejados como en los relatos de Jack London o Chritopher Norris. Sin embargo, de la misma manera que las novelas históricas inventaban un pasado, los novelistas de la región o el color local crean espacios que son alegorías del deseo generado en las ciudades. Además, se llega a considerar esos espacios como entes completamente separados de su contexto histórico, introduciendo la noción de inocencia que les hacía inmunes a cualquier mancha que pudiera presentarse; baste recordar la novela de Mark Twain *Innocents Abroad*, en la que se parodia al turista americano de visita en Europa y Oriente Medio para el que la inocencia, que da título a la obra, expresa su tendencia a separar un lugar concreto de su contexto histórico, eliminando su dimensión temporal y transformándolo en fetiche. En muchos casos la región aparece primero como la proyección de un espacio fuera de la historia y de un tiempo nunca alterado por el cambio, inmutable, pero esa visión se ve siempre alterada por alguna contra-historia o historia anterior. El paraíso natural que ese espacio "otro" muestra, siempre se ve alterado por voces que ponen en duda su versión:

The regionalism in its many forms both fosters and thwarts the desire for retreat from modern urban society to a timeless rural origin, the "common inheritance" of the clan. The regions painted with "local color" are traversed by the forgotten history of racial conflict with prior regional inhabitants, and are ultimately produced and

engulfed by the centralized capitalist economy that generates the desire for retreat. (Kaplan, "Nation" 256)

Estas voces silenciadas pero que acaban saliendo, son como el inconsciente del grupo hegemónico, aquellas sin las cuales no podría constituirse como sujeto. Es así como en la tradición sureña al introducir la voz del negro como narrador y autentificador de esa versión idílica se introducen las fuerzas centrífugas que presentan la otra historia o contra-historia. La ironía de utilizar la voz de aquellos que sufren de la tiranía de un sistema para contar su perfección, pone de relieve la necesidad que de estos tiene para configurar su mundo. Si antes veíamos la región como ese otro espacial que revelaba el deseo de las urbes urbanas, ahora el afroamericano se convierte el otro racial proyección de los deseos del anglo-sajón, aún a pesar de la insistencia de los narradores en no ser más que prolongaciones de los intereses de sus amos, y la paradójica situación de estos últimos siendo mantenidos por los ex-esclavos. La añoranza de ambos por el sistema que se suponía abolido, y principalmente la voz del ex-esclavo que lo relata representa el absurdo de despreciar la libertad formal que se les había otorgado, amparándose en la magnanimidad, generosidad y bonhomía de sus amos, caballeros fieles a la tradición del "Virginian Cavalier" instaurada por William A. Caruthers en su novela *Cavaliers of Virginia* (1834-35) que a su vez la recoge de las tradiciones caballerescas europeas tan queridas a Walter Scott.

Al trasladar irónicamente la defensa de un sistema de sus principales beneficiarios a los que lo sufrían, se efectúa un golpe de mano que conviene, como veíamos, a los intereses del Norte y a los propósitos del Sur, ya que por una parte justifica y reclama un

sistema, que se supone eje de una discusión que trasciende su propio tiempo histórico, y por otra sitúa el problema en el espacio geográfico que lo produjo, alejando de esta manera cualquier tipo de responsabilidad o conflicto moral. El mito de la plantación lleva a cabo una reconciliación ciertamente irónica tanto en el contexto nacional como en el puramente social y económico: de la relación amo-esclavo de interdependencia económica, se pasa a la de amo-amigo donde la violencia de la esclavitud, la barra que suprimía y separaba, se transforma en cordón umbilical, que soporta al blanco para no hundirse en el infierno de su presente. Esta curiosa metamorfosis acaba entonces por ocultar y a la vez presentar la situación anterior a esta, la explotación de seres humanos como si fueran ganado, que la situación presente les recordaba constantemente, no sólo por el extremo racismo que legitimaba la legislación, sino también por el origen bien cierto del mestizaje, cuyos frutos tenían ante sus ojos.

Pero esta apropiación de la voz o ventriloquia, que como muy acertadamente ha estudiado Craig Werner ("*Minstrel Nightmares*")<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> En ese sentido es muy interesante la interpretación que hace Walter Taylor de *The Reivers* como un "minstrel show" ("*Faulkner's Reivers*") que se apoya en la brillante argumentación de Ralph Ellison al respecto de este tema (*Shadow and Act*, especialmente el capítulo que subtitula el artículo de Taylor: "How to Change the Joke without Slipping the Yoke"). Según Ellison los americanos habían construido su imagen "in terms of a joke at the center of American identity"(54). Los negros representados en los "minstrel shows" eran receptáculos de todo aquello que en la imaginación maniquea del blanco había sido reprimido y era desplazado a su figura, y constituían un ritual de exorcismo en virtud del cual purgaban su cara oscura al proyectarla sobre el negro. El chiste podía cambiar, pero el yugo se mantenía sin valoraciones éticas que lo pusieran en tela de juicio, pues a través del humor se obviaba al sujeto que detrás de la máscara se ocultaba. La potencia de este género ha sido tal que la industria cultural lo ha adoptado plenamente, y muchas teleseries afroamericanas de las últimas décadas explotan su figura, sin caer en la cuenta que perpetúan la estrategia que los anula. Pues como afirma Taylor "[they] do not represent black America in any significant way; they represent rather, the distilled essence of a tradition that enslaved them" (128).

arranca de las primeras décadas del siglo XIX en las que comenzaron a aparecer los "minstrel shows", espectáculos en los que blancos imitaban o parodiaban a los afro-americanos contando historias o cantando, y continuarán hasta muy entrado el siglo veinte. Pero esta tradición ayudó también a crear el estereotipo del negro que se afianzaría en la plantación. Los "minstrel shows" mezclaban el teatro popular con canciones e historias de los esclavos siempre adaptadas por los blancos. De esta forma se demostraba la fascinación que estos últimos sentían por el mundo cultural afroamericano y el uso de sus tradiciones como material dinámico dentro de la cultura popular. Este ventriloquia o expropiación llega hasta nuestros días en los que la industria cultural sigue apropiándose de elementos de la tradición afroamericana para despojarlos de su capacidad subversiva. Estrategia que tiene un efecto perverso, no deseado, puesto que pone de relieve la potencia dinámica de esos materiales que intenta callar haciéndolos propios: aún resuenan los ecos de sus orígenes en las versiones depuradas.

Además tal ventriloquia y expropiación de la imagen, que Page como muchos otros hicieron y han hecho, contenía la propia distracción de los efectos que perseguía, ya que ponía en evidencia un sistema que negaba la identidad, igualdad e incluso la humanidad de unos seres a los que posteriormente convertía en portadores y relatores de la historia inventada de sus verdugos. Esta paradoja se resuelve una vez atendemos a los mecanismos culturales de homogeneización, esas fuerzas centrípetas a las que hacía referencia Bakhtin, que tienden siempre a entender su voz como la única posible, así como su historia, suplantando y apropiándose de la de los demás para que de esta forma ratifiquen

desde su pretendida otredad o diferencia la versión que ellos mismos se encargan de producir. En este caso es útil recordar la descripción que Faulkner hace del negro en *The Sound and the Fury* cuando afirma: "he [the black person] is the obverse reflection of the white people he lives among" (61). En este sentido el otro racial deviene en un espacio maleable donde el blanco vierte todas sus ansiedades y deseos, de tal forma que su romantización o idealización como la de la mujer apunta a un descarnamiento, a un vaciado de su contenido real, privándole por tanto de la agencia histórica, social y política que le correspondía. El lastre de esta apropiación como veíamos antes llega hasta nuestros días, y su representación habla más del sujeto que lo realiza que del objeto representado.

Todo este modelo mitificado del que el negro era portador en los relatos del Sur alimenta una nostalgia del pasado, una necesidad de contrastarlo con el presente, un deseo por contraponer ese pasado a la fuerza de las realidades modernas, y eso era lo que significaba el modelo pastoral de la plantación sureña, rica en costumbres y tradiciones. En la confluencia de propósitos e intereses del Norte y el Sur, podemos detectar la fuerza de ese mundo mitificado en la mentalidad de ambos. Sin embargo la pervivencia de este mito en la mentalidad del Sur traspasa el ámbito de esta conjunción interesada y destaca su centralidad en esa cultura particular. El Sur se convierte en el espacio donde región, raza, género y pasado se alían para confirmar la hegemonía del grupo que promueve tales productos culturales. El romance no pierde entonces su capacidad significativa alegórica y la tradición así lo demuestra.

Junto a Page encontramos a Joel Chandler Harris al que se le considera cofundador de la escuela de plantación. En los cuentos recogidos en *Uncle Remus: His Songs and Sayings* (1880), acaba dando mayor autonomía a su narrador Remus, que relata cuentos a un niño blanco, la mayoría de los cuales son transcripciones del folklore afroamericano, que a manera de fábulas escenifican historias entre animales que trascienden su propia insignificancia cargándose de simbolismo. El narrador, Uncle Remus, recurre como protagonista a un conejo y como el mismo Harris insinuó debe haber alguna razón por la que el negro escoja al animal más débil e inofensivo que existe y a la vez la haga salir victorioso en sus enfrentamientos con los animales más fieros como el oso , el lobo y el zorro (Mackethan 213-14). En este juego simbólico, Remus narrador inscrito dentro del modelo mitificado del tiempo y espacio de la plantación, símbolo del Viejo Sur que Harris intentaba idealizar como mundo simple de inocencia perdida, acababa subvirtiendo esa versión, gracias al juego de cajas rusas en el que su voz aparece, a través de las historias codificadas que contaba y las de su protagonista: la víctima acaba venciendo, una lección o moraleja cuyo efecto perturbador aumenta si tenemos en cuenta quién es el narrador. Como afirmábamos antes en la apropiación de la voz del otro quedan por una parte las marcas de la violencia ejercida para llevarla a cabo y por otra en su voz resuenan los ecos de su origen.

Finalmente debemos detenernos en un novelista afroamericano que adoptó las premisas de esa tradición de

plantación para "significarla", como denomina Henry Louis Gates, Jr. a esta estrategia en *The Signifying Monkey*, o para hacer explotar su ensimismamiento significativo, y recuperó para sí la voz de la que había sido expropiado, mostrando la historia oculta: "the white's world's dream is the unrelieved nightmare and Chestnut uses dream motifs and fantasy to underlie bitter ironies" (Mackethan 217). Chestnut utiliza todos los mecanismos a su alcance para efectuar la maniobra contraria que sus pares desde el otro lado realizaban, esto es, desromantizar, mostrar el infierno del Edén antes de la guerra, poniendo de manifiesto la realidad de separación de familias, la venta de seres humanos, y el trato que se les daba. No es, pues, de extrañar que tras la publicación de sus cuentos reunidos en *The Conjure Woman* (1899) acabara radicalizando su posición haciendo inviable la publicación de obras posteriores. Romper la cara alegre y feliz de ese espacio suponía mostrar aquello que ostensiblemente se había mantenido oculto precisamente porque recordaba la violencia misma de ese momento de fundación, cuya versión ya estaba oficializada.

Es digno de señalar el hecho de que cuanto más se alejaba el tiempo al que refería tales historias más atractivo tenían para los lectores, la lenta y paulatina pérdida de sus campos de poder iba acelerando y apuntalando la angustia de los que detentaban ese poder. La imagen literaria del Sur acabó por apropiarse de la realidad histórica de su producción. Pero al adoptar la voz del esclavo para autenticar esa versión acabaron minando con su presencia la centralidad de su hegemonía, su absoluto control. Que la plantación colocara al negro como centro del esquema cumple por una parte con los requisitos del color local, y por otra proporciona un clima de veracidad y, sutilmente, una doctrina persuasiva de las

relaciones amo/esclavo en el pasado, y su correspondiente ejemplo presente en las relaciones raciales, por la que la tradición marcaba que el sometimiento, basado en la inferioridad, era el marco más idóneo para una convivencia pacífica. Estas tesis se mantienen aún hoy en día por destacados investigadores y por los políticos que las usan, en aras de preservar y proteger la hegemonía ficticia de esa clase media americana, muy proclive a destacar sus virtudes y poderes por vía de la comparación de aquellos otros que por su color e historia particular se encuentran en su mayoría por debajo de ellos económica, social y culturalmente.



#### 4.- Memoria genérica y olvido histórico.

La fuerza de esa tradición en la cultura del Sur trasciende el ámbito popular en el que se la había encuadrado hasta ahora, rescatando únicamente a autores como Poe o Twain, para resucitar en el XX con una producción abrumadora que responde además de a la nostalgia moderna, a esa historia particular que acabamos de describir someramente. Como acertadamente señala Bakhtin, los géneros, y las tradiciones que los alimentan, son vehículos intersubjetivos de memoria histórica y trascienden la esfera particular de su producción:

Cultural and literary traditions (including the most ancient) are preserved and continue to live, not in the individual subjective memory of a single individual and not in some kind of collective "psyche", but rather in the objective forms that culture itself assumes (including the forms of language and spoken speech) and, in this sense they are intersubjective and interindividual (and consequently social); from these they enter literary works, sometimes almost completely bypassing the subjective individual memory of their creators (*Dialogic Imagination* 249).

Entonces, lo que se dio en llamar el Renacimiento del Sur no es un resplandor producido de la nada, sino que es parte del diálogo que cada tiempo establece entre un pasado y un presente que necesita explicar, y cuyos resultados se presentan a través de aquellos géneros heredados de la tradición. No es pues de extrañar que tras la Primera Guerra Mundial el Sur se convirtiera en centro de actividad literaria de la nación, no sólo como geografía específica

donde se ubicaba el deseo de orígenes rurales de las urbes, es decir, por ser objeto privilegiado de representación, sino como sujeto productor de tres de los más significativos grupos literarios en la América de entreguerras ("the Fugitives", "the Agrarians" y "the New Critics") así como escritores que trascenderán las limitaciones domésticas (William Faulkner, Eudora Welty, Robert Penn Warren, John Crowe Ransom, Allen Tate, Thomas Wolfe, Caroline Gordon, Cleanth Brooks y Andrew Lytle), sin poder olvidar aquellos otros escritores, cuya popularidad abrumadora los ha colocado en las literaturas menores o "populares", que revitalizaron el mito de la plantación tales como Margaret Mitchel con *Gone With the Wind* (1936), o la novela de Stark Young *So Red the Rose* (1934). Todos ellos se afanaron en la búsqueda de la identidad sureña, fosilizada en el mundo de la plantación, y ofrecieron su opinión sobre las polémicas que surgían en torno a la supuesta "civilización" del Sur, ya fuera como crítica o alabanza, como muy bien resume William Faulkner en una de las introducciones tentativas a *The Sound and the Fury* escrita cinco años después de la publicación de la novela, en 1933:

We seem to try in the simple furious breathing (or writing) span of the individual to draw a savage indictment of the contemporary scene or to escape into de makebelieve region of swords and magnolias and mockingbirds which perhaps never existed anywhere. Both of the courses are rooted in sentiment; perhaps the ones who write savagely and bitterly of the incest in clayfloored cabins are the most sentimental. Anyway, each course is a matter of violent partizanship, in which the writer unconsciously writes into every line and phrase his violent despairs and rages and frustrations or his

violent prophesies of still more violent hopes ("Introduction [I]"71).

La más conspicua representación de este estado de cosas es la polémica colección de artículos recogida en *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* (1930) por el denominado grupo de los "Agrarians", publicada en respuesta a los ataques a los que se vio sometido el Sur<sup>4</sup> debido a la decisión del estado de Tennessee al prohibir la enseñanza de la teoría de la evolución en las escuelas públicas en 1925, y en el que a grandes rasgos se volvía a la idea de la esencia agraria de su civilización particular (volviendo los ojos al mundo idílico-pastoril de la plantación), frente a la industrial que creían había sido la destructora de todos sus principios esenciales vinculados necesariamente al humanismo y a una moralidad específica, frente al carácter amoral y deshumanizador de la máquina. Además todo esto llevo a muchos de aquellos artistas y pensadores a plantearse el lugar que el Sur y sus tradiciones ocupaban en la configuración de la nación e incluso ahondar en el análisis de la naturaleza diferente de la particular experiencia histórica del Sur así como su relación con ella. Esta particular relación que los artistas del Sur mantienen con su pasado, y la

---

<sup>4</sup> En cierto sentido y como muchos han afirmado a la hora de analizar la cultura del Sur, ésta se articula más como respuesta a los ataques del Norte que como ente autónomo. Es más la susceptibilidad del Sur es el mecanismo acelerador y perpetuador de su identidad, siempre con la vista puesta en su contrapartida en el Norte. En cierto manera la indisolubilidad del vínculo Norte-Sur habla de una doble articulación, en la que los dos términos son interdependientes. La obsesión sureña por defender su identidad no sólo es su respuesta, una maniobra de resistencia, ante la imparable homogeneización (cultural, económica y política) que desde el Norte se imponía, la reunificación nacional que desde la Guerra de Secesión se estaba llevando a cabo y que se estaba acelerando en el proceso de expansión colonial; sino también la constatación, en cuanto negación, de que esa identidad era tan ficticia como el mito del que había surgido, pero que había aglutinado en torno a ella a todos sus miembros debido a los ataques exteriores. Mito este que hundía sus raíces en la tradición decimonónica romántica de la nación idealizada de Herder y Heine, y que aún hoy en día tiene vigencia.

necesidad de explicarla añade un elemento más para esclarecer todos sus productos culturales, así como para presentar las diferencias manifiestas con sus vecinos del Norte que habían sido subsumidas en las categorías universales modernas y asimiladas al pulso de la nación. Como bien resume C. Van Woodward en *The Burden of Southern History* (1947), una de las obras clásicas en el análisis del Sur:

...where America has known only success and affluence, the South has known failure, defeat and poverty: where the nation has thrived on its own myth of innocence, the South has experienced, in the awful burden of slavery, the reality of evil and a sense of guilt; where the country as a whole has been optimistic and secure in its progressivist creed, the South's historical experience has generated pessimism in the Southerners, an awareness of the limitations of the human condition and a realization that everything one wants to do cannot be accomplished. The Southern historical experience has been closer to the history of humanity at large than the national experience, and out of that different experience and the identity the South has achieved through it, the South has much in its tradition that it should take care to preserve and much of value to offer the nation (67).

Esta búsqueda no era otra cosa que la reaparición de la herida abierta y no sanada durante la Guerra de Secesión, y que ahora tras la Primera Guerra Mundial encontraba un medio propicio para desarrollarse. En cierto sentido la Guerra Mundial actualizó el sentimiento de pérdida y pesimismo que impregnaba la cultura del

Sur y obligó a todos estos escritores y pensadores a volver la vista atrás precisamente hacia el tiempo anterior al acontecimiento traumático en el que se ubica el mito de fundación del Sur. No es pues de extrañar que muchos de estos autores reflexionaran acerca de su experiencia histórica regional, a través de la experiencia bélica mundial, al encontrar similitudes entre ambos contextos. El Sur revivía el dolor de su derrota en la contienda civil, y lo que otros sentían por primera vez en otras partes de la nación era para ellos una experiencia repetida de dolor, frustración y pesimismo<sup>5</sup>.

No es entonces extraño que la obra de Faulkner comparta esas mismas tentaciones. Así en su primera novela *Soldier's Pay* (1926) explotaba el tema de la guerra mundial en un intento por encontrar los lazos que unían su experiencia a aquellos de su generación. Las heridas del protagonista Donald Mahon, psicológicas y físicas, resumen el lastre de una guerra para los que la vivieron, de la misma forma que lastran a Jake Barnes, el héroe la novela de Hemingway, *The Sun Also Rises*, publicada el mismo año. Pero a diferencia de los héroes de las novelas de Hemingway que vuelven de la guerra apátridas, perdiendo todo sentido de orígenes o de filiación, los de Faulkner retornan para revivir un reencuentro con su propia historia regional y familiar, que estaban indisolublemente unidas como en Hawthorne. La trayectoria del escritor de Mississippi resume pues el tránsito de la indagación del malestar moderno, cuyo máximo exponente es la delirante travesía en el yate

---

<sup>5</sup> La familiaridad del Sur con tales sentimientos ya la había detectado Wilbur J. Cash en *The Mind of the South*. Moreland y Minter la interpretan como un elemento específico y determinante a la hora de entender la producción novelística de Faulkner, y por extensión ampliamos a los otros escritores. Pero es Moreland el que con más énfasis incide en desenmascarar el universalismo de la experiencia moderna que tan tenazmente habían trezado los New Critics, señalando su especificidad espacio-temporal.

Nausika de un grupo de diletantes que hablan incansablemente en *Mosquitoes* (1927), a la búsqueda más específica y más particular de su propio tiempo y espacio. *Flags in the Dust* es la novela que como él mismo reconoció le proporcionó una geografía e historias conocidas que explotaría durante toda su carrera. En esta novela inicia una recuperación de los materiales tradicionales de su cultura, y anuncia un distanciamiento de lo moderno, o mejor, propone una lectura diferente de lo moderno desde latitudes más tórridas. Así en esta novela se sitúan de forma paralela la Guerra Mundial, de la que vuelve el protagonista Bayard Sartoris perdido y en constante autodestrucción, y la de Secesión, en la que participó heroicamente su abuelo, Colonel Sartoris (el General Lee del mundo imaginario de Faulkner). El paralelismo entre ambas contiendas abre un diálogo fructífero en el que la situación moderna se ve cargada de una significación regional que no aparecía en *Soldier's Pay*, donde el desencanto y el pesimismo tienen más de herencia histórica patrimonial que de vaga experiencia bélica contemporánea<sup>6</sup>. La vuelta de Bayard se convierte más en el relato de una indagación de la huella histórica que vuelve a él a través de los cuentos familiares de su tía Jenny Sartoris Du Pre y de la presencia ubicua de su abuelo, impertérrito ante la violencia de su nieto e impotente ante sus efectos. Es más en esta obra, repudiada por los editoras y amputada para su publicación como *Sartoris*,

---

<sup>6</sup> No podemos evitar caer en un cierto biografismo naif y equiparar esta misma situación a la biografía de Faulkner. Que el mismo no pudiera participar en la contienda, por diferentes motivos, a pesar de su constante deseo por hacerlo, que le llevó a trasladarse a Canadá para alistarse en una batallón aéreo que se disolvería antes de entrar en combate por la finalización de la guerra; así como todas las historias que inventó alrededor de su participación en ella: su falsa cojera, su uniforme de coronel, etc... (Blotner, *Faulkner* 57-80) son muestras esclarecedoras de la contradicción que señalamos, a pesar de que puedan ser consideradas ajenas a las de su cultura, la cual si que había vivido la guerra y sumaba esa experiencia a la de su pasado.

Faulkner no sólo descubrió la centralidad de la región, como preconizaba Sherwood Anderson y como el mismo afirmó en su entrevista con Jean Stein en 1955: " I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it..." (*Lion* 255); sino todos los elementos que configuran su universo particular en el que la raza, la familia, el género y el pasado son elementos esenciales, como de forma magistral resume David Minter en su biografía:

Writing it [*Flags in the Dust*] he found everything he had heard, seen, felt, and thought suddenly available: the sense of a shadowy past, at once cursed and glorious; of self-preoccupied individuals and families; of several entangled and doomed ancestors and descendants; of two entangled and doomed races, and two entangled and doomed sexes (81).

Faulkner es pues un ejemplo paradigmático de esa búsqueda que define la literatura del Southern Renaissance, en el que conflictos sociales, económicos, raciales ven escenificada su contienda en el espacio reducido de la familia y los traumas psicológicos que acompañan su vertebración en esa cultura particular. Es entonces cuando la modernidad encuentra su reverso regional en las tradiciones vernáculas que pujan por dominar el escenario de la producción artística, y la colisión entre estos modos antagónicos produce obras que combinan o al menos intentan dar una respuesta imaginaria a los conflictos de los que surgen. El solipsismo al que muchas veces se ven reducidas sus obras al ser interpretadas bajo los códigos universalistas establecidos por los New Critics, desaparece al establecer un diálogo entre todos los

elementos que conforman sus novelas. Es más, la búsqueda de la que forman parte dirige también sus energías a la indagación y experimentación de aquellas formas narrativas que tradicionalmente han servido de vehículo de las tradiciones vernáculas. La novela se convierte entonces en un escenario donde los conflictos discursivos no pueden esconderse y los materiales soportan entonces la tensión irresoluble entre las voces que colisionan, como ponen de manifiesto las novelas canónicas de Faulkner, cuya transición de la pesadilla psicológica y familiar de los Compson en *The Sound and the Fury* a la histórica y social de *Absalom, Absalom!* y *Go Down, Moses!*, no hacen si no legitimar el desplazamiento crítico de lo psicológico a lo histórico. El diálogo imposible que los hermanos Compson de *The Sound and the Fury* entablan con la tradición de la que surgen abre un espacio crítico que permite indagar las posibilidades que tiene la ficción para estudiar aquello que la historia, consolidada a través de la tradición, había obviado u olvidado. Y de la misma forma que la novela explotaba en fragmentos, asestando un golpe desmesurado a las convenciones genéricas creadas en la novela decimonónica, así lo hacía la versión oficializada que hasta entonces se había encargado de legitimar<sup>7</sup>.

Como en el relato platónico la escritura, que se había descubierto para evitar que nada pudiera olvidarse, acaba por

---

<sup>7</sup> Esta idea corrobora sustancialmente las tesis de Hayden White que en sus diferentes obras ha intentado delinear la relación existente entre los modelos discursivos y la historia, y especialmente entre la novela decimonónica y la ciencia histórica que surgió simultáneamente. El desfase entre el discurso narrativo y la representación histórica abre pues un campo de análisis muy productivo, ya que introduce un elemento más a considerar en torno a la Historia, ya que la vincula al vehículo discursivo que utiliza para representarse (*The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*).



convertirse en semilla del olvido ya que deja en desuso las facultades mnemotécnicas e introspectivas del hombre<sup>8</sup>. El Sur había confiado la custodia de su memoria a la ficción que se afanaba en depurar y destilar todo aquello que fuera displaciente, y la novela (el "romance") había en cierta forma legitimado la versión oficial que la historia presentaba como una forma de olvidar las situaciones traumáticas, ya fueran estas de índole económica, racial, genérica o sexual, que poblaron su fundación; pero éstas aparecían como espectros aferradas obstinadamente a los acontecimientos contemporáneos que como si de una alegoría barroca se tratara escenifican las luchas primigenias, pero no por ello irreales, de aquellas fuerzas que mueven el destino de los hombres. Como el fantasma del padre de Hamlet aparecen para reclamar justa venganza por el olvido, o precisamente para que no haya olvido, y decir:

---

<sup>8</sup> Así le relata Sócrates a Fedro el mito de la invención de la escritura:

...dijo Theuth: "Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría". Pero él [Ammón] le dijo: (...) Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan al descuidar la memoria, ya que fiándose de lo escrito, llegarán desde fuera, a través de los caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos".

Y ante esto concluye Sócrates:

Así pues, el que piensa que ha dejado un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe como algo que será claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son más para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura (*Fedro* 275 a-e).

La pertinencia de esta extensa, y lejana, cita en lo que se refiere a la memoria y la historia del Sur actualiza la ironía que tan finamente descubre Platón, pues remite a la autoridad de toda escritura en detrimento de la introspección y análisis sosegado. A este respecto es de gran utilidad el brillante ensayo de Emilio Lledó, *El surco y el tiempo*, que ahonda, con claridad y precisión inusitada, en el análisis de la relación entre escritura y memoria partiendo del mito platónico; como también lo hace, tal vez con menor claridad, Derrida en su clásico *Of Grammatology*.

I am thy father's spirit,  
Doom'd for a certain term to walk the night;  
And for the day confin'd to fast in fires,  
Till the foul crimes done in my days of nature  
Are burnt and purg'd away. But that I am forbid  
To tell the secrets of my prison-house,  
I could a tale unfold.... (I.5. 9-15)

Y así le obliga a escuchar aquello que de manera indeleble marcará su futuro, y por lo que exige la retribución de la venganza:

The serpent that did sting thy father's life,  
Now wears his crown. (I.5. 39-40)

Como la presencia fantasmal del padre de Hamlet que cuenta aquello que no debe olvidarse, así se enfrenta el Sur y sus artistas a su historia con el fantasma del muerto que reclama venganza, ante la violencia que el olvido supondría. Y no es quizá eso mismo lo que se propone Rosa Coldfield en *Absalom, Absalom!*, como la de su padre Mr. Compson, al contar su propia versión de los hechos: una memoria subjetiva encastrada en la de una familia y la de una región. El pasado se erige espectral para convertirse en memoria de un olvido que como tal atenaza el futuro pero que le da sentido necesariamente. Como Quentin Compson en *The Sound and the Fury* es incapaz de callar, aún en la vorágine de su suicidio premeditado, las voces que desde el pasado aparecen a veces acusadoras, otras consoladoras para recordarle que no hay posibilidad de olvido, y que aquello que busca con su muerte es precisamente su epitafio más certero:

Adieu, Adieu, Hamlet: remember me (I.5. 90).

El mundo de la plantación, actualización sureña del cronotopo idílico-pastoril de la tradición europea, es pues un punto de referencia necesario para cualquier análisis, ya que es en cierta manera el pasado genérico del que se nutre toda una tradición, eso mismo que tampoco se puede olvidar en el devenir discursivo de los diferentes géneros. La obra de Faulkner como la de otros contemporáneos suyos, se inscribe dentro de esta tradición y toma la opción regionalista como relectura de su malestar moderno cuya etiología quizás debamos analizar. Entender la modernidad desde los márgenes de la "civilización", allí donde colisionan muchos de sus principios, es pues un ejercicio de justicia, más que poética, con aquellos escritores y obras cuya especificidad era entendida como contingente. Unos escritores y obras condenados, como Hamlet, a no poder olvidar y a volver constantemente la vista atrás hacia el pasado, de tal forma que puedan completar, es decir, dar sentido a su historia y así entender el presente y su malestar. El fantasma que visita la mansión de la plantación, ya ruinosa y deshabitada, puede ser como Madeline, la hermana gemela de Roderick Usher del cuento de Poe "The Fall of the House of Usher", que enterrada viva resurge para hacer extinguir la familia y destruir el edificio, en venganza por su afrenta; o tal vez como Beloved, la hija-fantasma de la novela homónima de Toni Morrison, que resurge para reclamar el amor materno del que fue privada por una violencia generada antes de su nacimiento, pero que también habla de aquella mansión y sus propietarios de la que escaparon su madre y hermana, y que aún en el Norte reclaman sus propiedades. El río Ohio que los protagonistas de *Uncle's Tom Cabin* cruzaron para encontrar la libertad, parece ya no ser una frontera específica

-aséptica- que separe esos dos mundos en relación al problema racial, y la vuelta de Beloved a la casa materna es la memoria de un olvido, que no exige venganza como el fantasma del padre de Hamlet, sino precisamente memoria: "This is not a story to pass on" (*Beloved*, 275). La misma memoria que impulsa la historia de Joe Christmas en *Light in August*, encastrada en su propio pasado y el de otros, como Gail Hightower y Joanna Burden, como si no hubiera posibilidad de obtener un espacio individual que no estuviera teñido con la historia de otros, como si la memoria, paraíso de la subjetividad absoluta, fuera incapaz de tejer su relato con los hilos del olvido (el suyo, el de Hightower o el de Joanna), mientras a su alrededor el idilio pastoril renueva sus energías precariamente con la historia, casi paródica, de Lena Grove y su recompensa matrimonial con Byron Bunch, ajenos ambos por completo al final trágico de su compañero de reparto. Mas la historia de Lena que abre y cierra la novela no puede, a pesar de su vetusta tradición, contener y ocultar, la de Joe que precisamente reclama de esa tradición una relectura de sus materiales.

## II.- FAULKNER Y EL MALESTAR EN SU CULTURA

### 1.- La invención del Sur de América

Not only for the glories which the years  
Shall bring us; not for lands from sea to sea,  
and wealth, and power, and peace, though these shall be;  
But for the distant peoples we shall bless,  
And the hushed murmurs of a world's distress:  
For, to give labor to the poor,  
The whole sad planet o'er,  
And save from want and crime the humblest door,  
Is one among the many ends for which  
God make us great and rich !  
Henry Timrod "Ethnogenesis" (1861)

Uno de los aspectos más característicos de la producción novelística de Faulkner estriba en el uso de materiales de la tradición del Sur que reelabora incorporándolos a su propio mundo narrativo. La dificultad que su obra plantea en cuanto a la relación con lo que podríamos llamar la vanguardia europea o modernismo, encuentra en esos materiales tradicionales un escollo importante a la hora de situarle. El contraste existente entre el cosmopolitismo de James Joyce o Ezra Pound, y su extremo localismo hacen que no se haya considerado suficientemente la potencia latente dentro de su obra, privilegiando, quizás por el etnocentrismo propio de quien establece el canon, aquellos autores y obras que se encuentran en el epicentro del poder hegemónico cultural. A este respecto es interesante poner de relieve la gran influencia que la obra de Faulkner ha tenido en la producción novelística de toda la América Latina. Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso, etc.... engrosan la lista de autores que explícitamente han hecho referencia a la influencia decisiva que la obra del autor de Mississippi ha tenido en la suya. Este hecho que

ocurre en la periferia de nuestro universo cultural también ha de hacernos abrir los ojos a uno de los diálogos más fructíferos entre el Sur norteamericano y América del Sur, y que ha vuelto, subrepticamente, a la metrópoli cultural a través de esos mismos autores latinoamericanos, que inciden en problemáticas comunes, desde la indagación en el origen traumático de la nación, o el sempiterno e infructuoso intento de determinar su propia identidad, hasta la validez de la ficción para descubrir sentidos históricos que la misma historia había abandonado rescatando las voces de los sin voz y la imagen de los invisibles<sup>1</sup>.

La relación que se establece entre identidad cultural y los orígenes de la fundación, también señala una problemática propia de culturas periféricas: el momento traumático sobre el que se asienta tal fundación. En un libro pionero en la investigación sobre la identidad cultural americana el historiador mexicano Edmundo O'Gorman instituía el carácter ficticio de la idea de América dentro de la mentalidad de los colonizadores. *La invención de América*

---

<sup>1</sup> El diálogo que se establece entre estos autores y Faulkner abren un campo de investigación muy amplio y apenas cubierto. El estudio de Tanya T. Fayen, *In Search of the Latin American Faulkner* (1995), es quizás el más minucioso y el que recoge el estado de la cuestión. Pero estimamos necesario ampliar el campo de investigación de la influencia al diálogo mútuo, y cotejar la respuestas artísticas a situaciones comunes que caracterizan el Sur americano y la América del Sur, ampliando entonces el ámbito del análisis.

Como Carlos Fuentes ha afirmado repetidas veces la relación entre ambas partes del continente es mayor que la que la industria cultural promueve (*El espejo enterrado*), privilegiando la relación horizontal, de igualdad, entre Europa y América, y vertical, de superioridad, entre las Américas. La hegemonía y tendencia eurocéntrica de la elite americana ha roto el diálogo que la geografía propiciaba, y ha establecido uno de explotación, conquista y dominio que crea un espacio imposible, a pesar de todos los hechos que obstinadamente se empeñan en demostrar lo contrario, desde los ya mencionados diarios de Colón y los del Capitán Smith, pasando por las Guerras de Independencia, el ideal panamericano de Simón Bolívar y el de George Washington, hasta las relaciones tortuosa con los habitantes prehispánicos. La negación del vínculo es quizás la marca más conspicua de su existencia.

(1958) era el título de la obra en la que se analizaban los mecanismos que promovieron la creación de una imagen inventada de una realidad más acorde con las expectativas de aquellos que llegaban a las nuevas tierras que con su topografía específica: una América inventada a imagen y semejanza de los europeos que arribaban a sus orillas. Ya desde las primeras crónicas de la conquista española se intentaba dar, por motivos aún no suficientemente determinados, una visión paradisíaca de las nuevas tierras, a pesar de los desastres que acompañaron los primeros viajes transatlánticos. En los diarios de Cristóbal Colón se instituía esa tendencias hacia lo imaginario en el relato de la realidad americana<sup>2</sup>. Igualmente en los diarios del capitán John Smith se producía esa invención, hasta la nominación se hizo confusa ante la profusión de cosas nuevas que se encontraban, ya fueran estos animales, plantas o piedras. América sorprendió a Europa que no se reconocía en lo que veía, teniendo entonces que crear un mundo paralelo a través de la imaginación, un mundo que le proporcionara la seguridad que no tenía el que veía. Desde un primer momento América se convirtió en un espacio dinámico en el que la imaginación y la realidad luchaban infructuosamente para encontrar soluciones a su inadecuación. La ficción se instauró

---

<sup>2</sup> Es digno de señalar la estrecha relación que existía entre la mitología medieval-caballeresca y el relato de la conquista y su realidad geográfica, hasta suplantarla imaginariamente. La búsqueda del dorado, que inaugura el primer viaje de Colón, tardará siglos en desaparecer. Y hasta en tiempos de la Revolución Francesa el compostelano Francisco Menéndez anduvo por tierras de la Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares.

No es entonces de extrañar que en esa época de conquista y descubrimiento apareciera la obra que inaugura la novela moderna, *El Quijote*, donde una geografía conocida da lugar a una épica ya desaparecida. La irrealidad de América para la mente del europeo conjuraba entonces su capacidad creativa y la ponía en movimiento, aparece una nueva épica situada en una geografía desconocida para el lector, y que por tanto posibilita su destilación.

entonces como un medio idóneo para llevar a cabo tal misión, articulando una visión que evitaba cualquier referencia a la parte traumática de esa fundación. Lo maravilloso parecía un efecto que conseguía atrapar el exceso de la realidad americana y lo real maravilloso su más conspicua escenificación, ya que como afirmaba el cubano Alejo Carpentier en el prólogo de 1949 a su novela *El Reino de este mundo*:

... por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fantástica del indio y el negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propicio, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (14).

Como bien explica el novelista cubano, la necesidad europea por crear mundos maravillosos encuentra en la realidad americana su aparición cotidiana, que en muchos casos es dolorosa pero que se resiste a ser homogeneizada en la nominación europea. Lo real-maravilloso esconde desde lo más atroz de la conquista y sus consecuencias, hasta sus productos más delicados, y responde a la sublevación de unos signos que se resisten a ser estandarizados. "¿Pero qué es la historia de América sino una crónica de lo real-maravilloso?" (15) concluye Carpentier esa introducción<sup>3</sup>. Tal vez la

---

<sup>3</sup> No podemos dejar de señalar en referencia a la novela en la que se encuentra esta introducción, que es un relato histórico de una de las revueltas esclavistas (la de Henri Christophe) que tuvieron lugar en Haití en el siglo pasado, y que ayudaron a aumentar el temor en la población blanca del Sur de Estados Unidos ante la posibilidad de que eso pudiera acaecer dentro de sus fronteras.

Que uno de los héroes paradigmáticos de las novelas de Faulkner, Thomas Sutpen de *Absalom, Absalom!*, genere su riqueza y poder en una de esas revueltas esclavistas en Haití en torno a esas mismas fechas y que allí también se halle el origen de su ruina, establece pues un diálogo más que revelador y estrecha vínculos. Especialmente si recordamos que su ruina



euforia del novelista le haga perder de vista la distancia crítica necesaria para apreciar en su correcta medida el alcance de esa historia americana, pero pone de relieve la centralidad de lo imaginario en la configuración de lo americano, aspecto este de radical importancia.

---

acaeece como mestizaje, y que conlleva el fin de la pureza de la dinastía que asegurara la conclusión de su diseño: el establecimiento de una dinastía que posibilitara la transmisión de su poder y riquezas. Irónicamente su dinastía se ve truncada en el mismo momento en que se funda: en su matrimonio con la hija de un propietario de una plantación haitiana. La riqueza que con ese matrimonio contrae se ve "manchada" por el color de su mujer, y su hijo Charles Bon vástago repudiado inicia la dinastía y se encargará de destruirla.

En esta novela el otro racial amenaza con destruir la riqueza que irónicamente ha sido adquirida gracias a él. Richard Godden analiza este punto, entre otros, en su artículo "*Absalom, Absalom!* Haiti and Labor History". La conexión haitiana renueva la deuda que Supten Hundred's tiene con el negro, y la revolución haitiana anuncia la tan temida por los patriarcas del Sur, en este caso codificada sexualmente en el acceso a la "belle" de la plantación, cuya asequibilidad inaugura el acceso a otras propiedades y poderes.

## **2.- La plantación y sus vicisitudes: la utopía ilustrada de Jefferson.**

Lewis P. Simpson en esa misma línea de argumentación establecía la centralidad del paradigma sueño y realidad a la hora de configurar el juego de transacciones necesarias que generan la imagen de América (*Dispossessed Garden*). Desde un primer momento la realidad americana se instituyó en una doble configuración paradójica, por una parte como paraíso terrenal -lugar en el que todo era exceso, riqueza sin esfuerzo-, y por otra como una geografía concreta cuya especificidad desbordaba el conocimiento de aquellos aventureros que llegaron a colonizar lo que dieron en llamar Virginia, con el deseo de llevar a cabo su sueño, sin tener en cuenta la particularidad del lugar donde se ubicaron, de ahí los desastres que se sucedieron. No obstante, ya desde los inicios, dentro de ese espacio donde se realizaban las transacciones, el Sur se constituyó como un ente diferenciado de la ortodoxia de los que llegaron a otras partes del norte del continente, y en esos primeros colonos tomó mayor fuerza la visión del paraíso frente a la realidad del espacio geográfico al que llegaban y que les era tan adverso. Baste recordar los desastres de la "Lost Colony" o de Roanoke. De esta manera la historia del Sur, como parte distinta de América "began to assume the literary image of a transaction between the pastoral and historical reality" (*Dispossessed Garden* 12). Idea esta que podemos incluir dentro de la más genérica que define las transacciones a nivel nacional entre sueño y realidad, entre el sueño americano y en lo que devino.

La fundación de la nación americana en esta primera etapa vemos que tiene entonces dos versiones, una más ortodoxa

religiosamente y que se ubico en la zona de Nueva Inglaterra y la otra que Simpson denomina "the secularization of the colonizing movement"(10) localizada en Virginia. Ambas articulaban las dicotomías presentes en la mentalidad de esa nueva época moderna que se inauguro con el "descubrimiento" y que intentaba conjugar de manera coherente la dualidad que tendría ocupado a los pensadores durante más de tres siglos: espíritu (mente) y materia (el cuerpo y el mundo) . En el caso del Norte el conflicto dio sus máximos frutos en la obra de Emerson y Hawthorne y en el Sur en el florecimiento del movimiento revolucionario encabezado por Thomas Jefferson y en las novelas de William Gilmore Simms. En los dos casos los resultados fueron diferentes y eso produjo un distanciamiento entre esas dos culturas, predestinadas a ocupar un espacio común y a compartir nominación en la lucha por establecer hegemonías no sólo culturales sino también económicas, políticas y sociales.

Jefferson se convirtió entonces en el padre espiritual de todo un sistema cultural que tenía como patrones a Newton, Locke y Bacon, y a partir de los cuales intentaba "conform nature, man and society to mind " (Simpson, "Ideology" 62). Con esa intención se pretendía conformar el ideal sureño e implantar una sociedad perfecta basada en la razón, algo así como una actualización del "Gran Experimento" que los padres fundadores proponían. De esta forma se intentaba llevar a cabo el ideal moderno e ilustrado desplazando la referencia transcendente del exterior al interior, esto es, la estrategia era subjetivizar o internalizar la naturaleza y la historia, erigir la mente como su condición de existencia, algo que formulaba sucintamente el dictum cartesiano: *cogito ergo sum*, y que llevaron al límite los empiristas ingleses. El objeto último de esa

argumentación filosófica era llegar a crear una sociedad cuyo origen estuviera en la mente humana, basada en las leyes de la razón recién descubiertas, para posteriormente implantarla.

Y ese sueño moderno e ilustrado de Jefferson se actualizó en la plantación, ya que por una parte permitía el trabajo de la tierra que daba lo necesario para la manutención, y por otra las actividades mentales, la reflexión, articulando de manera eficaz esa dialéctica acción/contemplación, que a la vez se subsumía en cuerpo/espíritu, de tal forma que existiera un equilibrio. La utopía del proyecto jeffersoniano encuentra entonces en la plantación el medio idóneo para su desarrollo. El mismo Jefferson al terminar toda su labor política y abandonar la capital, se dirigió a su plantación de Virginia, ejemplo de Cincinnatus que tras haber cumplido sus deberes con la nación volvía sus labores rurales, como los patricios de la Roma Imperial. La figura mítica del *homo ruralis* u *homo faber* que retornaba a la hacienda a reencontrarse con la naturaleza, y con el trabajo agrícola, aparecía como una actualización a la americana del *beatus ille*. Este sueño utópico establece la perspectiva que impregnara la herencia de la plantación, una tradición predestinada al pastoralismo literario, a la manera de los clásicos del mundo latino (Simpson, *Dispossessed Garden* 18). La plantación se convirtió en el lugar bucólico por excelencia, en el que el hombre es a la vez agricultor e intelectual, compatibilizando entonces la contemplación y la acción. Esta imagen idílica de la plantación se erigió desde entonces como el símbolo del Sur, cronotopo imaginario de equilibrio fructífero. El sueño sureño encontraba, pues, en la plantación la realidad de sus propios deseos.

Pero el sueño debía pasar lo que podríamos denominar la prueba de realidad, es decir soportar el escrutinio racional de la misma mente que lo había diseñado. Y en este aspecto ya Jefferson encontró la primera falla en el centro mismo de esa institución particular, la mancha en esa obra inmaculada. Algo que se podría resumir en la dependencia que tenía el pastor, ese Cincinnatus sureño, de la mano de obra negra para mantener su estatus económico y social. La esclavitud se convirtió en el pilar fundamental sobre el que se erigía la plantación. Así el esfuerzo por convertir la plantación en el ambiente pastoral de la mente falló porque se basaba en una premisa que destruía su lógica interna: la mente sólo puede funcionar si la mano de obra negra le libera del contacto directo con la tierra: su contemplación se basa en la acción de otros. Hecho este de radical transcendencia pues al cortar el vínculo que unía mente y materia a través del trabajo, se dudaba de la misma efectividad de la mente, esto es, ese diseño o sueño no podía llevarse a cabo y ponía en tela de juicio el mismo sistema de raciocinio, pues lo que la mente había creado no podía realizarse.

El ideal de plantación se tambaleaba desde los inicios ya que ponía en evidencia que para preservar la vida intelectual, la mente debía alienarse de la tierra y su laboreo, convirtiéndose entonces en una abdicación del intelecto que mostraba su impotencia ante la realidad concreta de la plantación. El trabajo intelectual se separaba del manual rompiendo el equilibrio establecido en esa realidad utópica. La esclavitud se convirtió entonces en la institución que desveló la falacia utópica de plantación, su irrealidad como paraíso de la mente y el cuerpo, de ahí la centralidad de este tema en relación al Sur, pues era simultáneamente sustento del sistema y agente de su destrucción. Ese primer golpe que impulsa la utopía

lejos de la realidad instituye el momento mismo en el que las transacciones a las que alude Simpson comienzan a funcionar, privilegiando el modo pastoral utópico sobre el real de explotación de seres humanos, y su tratamiento como si fueran animales.

Jefferson llegó a esa misma conclusión pero con devastadoras consecuencias para su sueño utópico, ya que en cierta manera no podía abandonar la lógica de sus argumentos, la coherencia intelectual de su propia posición. Así en la *Query XIV* incluida en su libro *Notes on the State of Virginia*, escrito en forma de cartas a un francés en las que le iba relatando los diferentes aspectos de la realidad de su estado, llega a conclusiones que más tarde le costarían la animadversión de muchos intelectuales del Sur. En ella llevaba a cabo una disquisición en torno a los motivos que habían conducido a su separación de la corona inglesa, a la liberación del yugo monárquico de las colonias americanas. ¿Cómo podía ese mismo sujeto que había reclamado para sí la libertad de sus amos - en este caso la monarquía inglesa-, no completar ese compromiso con la libertad humana liberando a sus propios esclavos? Hallaba, entonces, una contradicción en los términos entre su emancipación de la corona y la esclavitud que la había posibilitado. Por contigüidad, su libertad debería haber implicado la de sus esclavos. Esto era algo que Jefferson no dudaba, pero estaba convencido de que los esclavos una vez liberados, por razones físicas y morales no podían ser incorporados en la sociedad en la que estos habían vivido como tales, como había ocurrido en la Roma clásica en la que los griegos esclavizados fueron liberados sin trauma alguno. Esta convivencia traería consigo, según Jefferson, una guerra de exterminio, debido a las diferencias "naturales", no solo por el color ("the superior beauty of whites" ) sino también por sus capacidades

mentales. "When freed [the slave] is to be removed beyond the reach of mixture" (63, 65) afirma Jefferson en esa misma obra. La clarividencia de Jefferson le hace notar los dos problemas que impregnarán las relaciones raciales en el Sur a partir de entonces, y que prácticamente son definitorias de su cultura: el mestizaje, como pérdida de pureza, y la amenaza de rebelión violenta, como venganza, que causaría la desaparición física de los actuales propietarios.

Luego el hombre ilustrado se enfrenta a un dilema irresoluble en su proceso de colonización, entre la emancipación de la corona y los medios para conseguirlo, entre su compromiso con la cultura y la civilización y el trato de seres humanos como si fueran animales. Este dilema devino entonces en conflicto en la mente del dueño de esclavos, ya que éste, según Jefferson, al ser propietario de seres humanos era moralmente inferior a sus esclavos. Mientras éstos últimos, sometidos a la voluntad del amo, intentaban no perpetuar el sistema, escapar de él, la situación del propietario de esclavos es mucho peor puesto que su carácter moral se veía corrompido por las pasiones despóticas y por la indolencia propia de quien vive del trabajo de otros. Ante esa injusticia sólo existían dos posibilidades según Jefferson: el exterminio de los amos o la emancipación (Simpson, "Ideology" 63-7). Es más, su experiencia histórica le demostraba que para su proyecto de civilización basado en la libertad, la esclavitud les era sumamente útil. Su libertad se basaba en la esclavitud de los negros. Un dilema que era moralmente reprochable pero social, histórica y económicamente útil. De forma tal que se podría decir que los amos estaban atrapados en una dialéctica en la que para su propia existencia necesitaban a sus esclavos, ya que dependían completamente de ellos para llevar a

cabo su misión. La pretendida autonomía y completa independencia se habían entonces mostrado falaces, pues en su intento por conseguirlas habían degenerado en todo lo contrario, en dependencia, pasividad y estatismo. Y en esa dinámica cultural en la que el negro se convertía en elemento necesario e indispensable para la configuración del mundo del Sur, del cronotopo utópico de la plantación, la dependencia devino en un elemento perverso que desvirtuaba todo el sistema, cuyo reconocimiento era inasumible para aquellos que defendían su independencia a ultranza en el resto de los asuntos políticos, ya fuera en la defensa de los derechos individuales -propiedades, inviolabilidad del domicilio, etc..- o la máxima independencia de los estados frente al poder de la federación, del gobierno central, siempre tendente a aumentar el suyo en detrimento del de las unidades que lo constituyen. La contradicción era tal que obligaba a negar la realidad de esa dependencia y a emplear todas sus energías intelectuales en la defensa de ese sistema. Algo que lastraría el desarrollo de esa cultura particular, siempre con una posición defensiva frente a los posibles ataques. Esta actitud expectante o estado de alerta se transformará en angustia, miedo o temor por perder aquello que con más ahínco luchaban por mantener, su estatus del que la esclavitud era una pieza insustituible si no definitiva. El sueño pastoral tenía en la esclavitud su pesadilla, en la que la indisolubilidad del vínculo entre ambos hacía que la desaparición de esta última deviniera necesariamente en la del idilio pastoril de la plantación.

El mito de fundación del Sur, generado en torno al mundo de la plantación, llevaba implícito la injusticia sobre la que basaba, injusticia conocida pero negada para poder seguir manteniendo la



pureza que debe caracterizar todo mito, donde la negación a aceptarlo conlleva la culpa que la produce. El mito de fundación se transforma entonces en la fundación de un mito del que se borran las marcas, las huellas de aquellos otros que fueron necesarios para su creación pero que fueron excluidos de ese mito. En cierta forma, como afirma Roland Barthes : "la fonction du myth c'est d'évacuer le réel: il est, à la lettre un écoulement incessant, une hemorrhagie, ou si l'on préfère, une évaporation, bref, une absence sensible" (*Mythologies* 251), una evacuación que acentúa el carácter imaginario de éste y por tanto la pérdida casi absoluta de su vínculo con el mundo que lo produjo en una especie de purificación. Esa vampirización de lo real que el mito ejerce convierte a lo mitificado en objeto de prestigio, y al sujeto agente de tal mitificación en sujeto de fascinación, inerme y paralizado, perpetuando con su inercia y abulia una interpretación instaurada como historia (Gresset, *Fascination* 126-28). Sin embargo, ese poder gravitacional que el mito tiene señala al exceso de significación que lo habita y que parece ser su fuente de alimentación, en cuanto que alberga las marcas de aquellos que fueron necesarios para construirlo pero que han sido suprimidos. En ese sentido la apreciación de Nicolas Abraham es muy reveladora en tanto que relaciona el poder del mito a una suerte de inconsciente histórico, fruto de la represión de un material determinante, que le proporciona potencia:

Myths are efficient ways of speaking by means of which some situation or other comes about and is maintained. We know how: by carrying out, by means of their manifest content, the repression of their latent content. The myth then points out a gap in introjection, in communication with the Unconscious. If it offers understanding, it does so

much less by what it says than by what it does not say, by its blanks, its intonations, its disguises. An instrument of repression the myth serves also as a vehicle for the symbolic return of the repressed ("The Shell", 26).

La fascinación que el cronotopo mítico de la plantación ejerció y ejerce en la cultura del Sur, no debe pues hacernos perder de vista la situación paradójica con la que nos encontramos al analizarla. Como afirma Toni Morrison en *Playing in the Dark*, no debe sorprendernos que la Ilustración, y sus representantes coloniales, fuera capaz de acomodar racionalmente la esclavitud, sino todo lo contrario, que no lo hiciera: "The concept of freedom did not emerge in vacuum. Nothing highlighted freedom -if it did not in fact created it- like slavery" (40). El ideario revolucionario burgués restringía el concepto de humanidad a sus propios miembros, reservándose el derecho de otorgarla según le conviniera, de tal forma que aseguraba su propia posición, recién conquistada, asignando el concepto de universalidad a sus propios productos, ideas y sistemas. La transposición pues de este sistema al mundo rural del Sur americano acentuó si cabe más las deficiencias intrínsecas del universalismo burgués al contextualizarlo dentro de la pseudo-aristocracia latifundista de la plantación, que de buena gana lo aceptó para obtener su propia emancipación e independencia, pero que no transigió en continuar la lógica revolucionaria a todos aquellos que no formaban parte de su humanidad.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Este hecho ya había sido señalado por Karl Marx al analizar la revolución francesa. Entendía que la burguesía " cree que las condiciones particulares de su emancipación son las condiciones generales, fuera de las cuales no puede ser salvada la sociedad moderna..." (72). Esta dinámica aunque incongruente con su propia posición intelectual, derivada de la Ilustración,

El magnífico estudio de Bernard Bailyn sobre los primeros asentamientos, *Voyages to the West*, pone de manifiesto lo que acabamos de señalar, y relata el caso de William Dunbar, en el que aparecen todos los ingredientes que conforman esta contradicción irresoluble:

William Dunbar, seen through his letters and diary, appears to be more fictional than real -a creature of William Faulkner's imagination, a more cultivated Colonel Sutpen but no less mysterious. He too, like that strange character in *Absalom, Absalom!*, was a man in his twenties who appeared suddenly in the Mississippi to stake out a claim to a large parcel of land, then disappeared to the Caribbean, to return leading a battalion of 'wild' slaves with whose labor alone he built an estate where before there had been nothing but trees and uncultivated soil... For this wilderness planter was a scientist, who would later correspond with Jefferson on science and exploration, a Mississippi planter whose contributions to the American Philosophical Society (to which Jefferson proposed him for membership) included linguistics, archeology, hydrostatics, astronomy, and climatology, and whose geographical explorations were reported in widely known publications...

Ever eager for gentility, this well-educated product of the Scottish enlightenment and of London's sophistication (...) was yet strangely insensitive to the suffering of those

---

resulta de suma utilidad para sus propios intereses políticos y económicos y se legitimó como única salida viable. La línea de pensamiento divergente con esas tesis involucionistas será la que tomen los socialismos utópicos, herederos también de otra concepción del universalismo, desechada por improductiva.

who served him. In July 1776 he recorded not the independence of the American colonies from Britain, but the suppression of an alleged conspiracy for freedom by slaves on his own plantation...( 488-91).

La similitud entre este personaje y el de Thomas Sutpen de *Absalom, Absalom!* refieren precisamente a la potencia del mito de la plantación en la mentalidad del sur, y la contradicción que conllevaba. Dunbar, como Sutpen, y como también los antepasados de los Compson, según nos cuenta Faulkner en el apéndice que escribió años más tarde a *The Sound and the Fury*, esconde bajo el manto de su poder, el crimen sobre el que se basa, y que en *Absalom, Absalom!* acaba por destruir la dinastía de los Sutpen. Aquella que con tanto ahínco y premeditación había fraguado el pequeño y pobre Sutpen, la primera vez que fue expulsado de la mansión de la plantación con una sola idea: llegar a constituirse en uno de ellos. Pero fue su oscuro paso por Haití y el primer matrimonio con una mulata, el que en última instancia y como intriga edípica acabará destruyendo todo su proyecto , el diseño que refiere cuando repasa junto a Mr. Compson su biografía predestinada funestamente a una genealogía en extinción. En ese sentido el análisis de Moreland en torno a las dos caminos que toma el Sur, la nostalgia y la ironía, como discursos paralelos de escape de la responsabilidad histórica, desenmascara la estrategia , inocente, de vincular el hundimiento de la familia (y el de la cultura a la que representa) a un destino funesto, ajeno a cualquier agencia humana, en lugar de abrir espacios nuevos que indaguen en su implicación como representante y agente de un grupo históricamente activo, y de esta manera asuman sus responsabilidades y puedan desde la base del reconocimiento reconstruir una historia y pasados

dolorosos, que la culpa siempre presente se encarga de presentar, obstinada en su repetición de lo mismo en significar el exceso que la habita.

Pero en el caso analizado por Bailyn, es la realidad de un patricio ilustrado la que legitima el valor de esa contradicción en la construcción de su propia identidad, ya que su compromiso con la cultura se extingue una vez completados sus intereses, y en la entrada de su diario del 12 julio de 1776 anotó estupefacto: "Judge my surprise... Of what avail and kindness and good usage when rewarded by such ingratitude" (citado en Bailyn 490). Para posteriormente capturar a dos de los fugados y "condemned them to receive 500 hundred lashes each at five different times, and to carry a chain & log fix to the ancle" (490).

La perplejidad de Dunbar se hace más hiriente si cabe, al comprobar su nivel cultural, su refinamiento y exquisitez, algo que tal vez como precisa Mr. Compson en *The Sound and the Fury*, reafirma la superioridad de su raza, pero que no por ello deja de comportar una vejación inhumana. Igual a la que Sutpen somete al arquitecto, que escapa harto de ese lugar indómito, persiguiéndole en un ritual común en el Sur con una jauría de perros y hombres ansiosos por repetir una ceremonia de barbarie, y en la que no sólo participan los esclavos sino también lo más selecto de Jefferson incluido el mismo abuelo de Quentin Compson. Este ritual de persecución en este caso tiene tintes paródicos, como sucede en "Was", uno de los relatos incluidos en *Go Down, Moses*, en el que Tomey's Turl escapa en busca de su amada, Tennie, y al final se reúnen gracias a una apuesta entre sus propietarios; mas la violencia que se esconde bajo la parodia y el humor salta en

pedazos en su actualización más frecuente que es la persecución que acaba con el linchamiento y castración de Joe Christmas en *Light in August*, y que finalmente puede ser evitado en *Intruder in the Dust*. Pero como afirma Bailyn:

4,000 miles from the sources of culture, alone on the far periphery of British civilization where physical survival was a daily struggle, where ruthless exploitation was a way of life, and where disorder, violence and human degradation were commonplace, he had triumphed by successful adaptation. Endlessly enterprising and resourceful, his finer sensibilities dulled by the abrasion of frontier life, and feeling within himself a sense of authority and autonomy he had not known before, a force that flowed from his absolute control over the lives of others, he emerged a distinctive man, a borderland gentleman, a man of property in a raw, half-savage world. (492)

La distancia que le separa de la metrópoli cultural parece garantizarle una autonomía absoluta, sin limitación moral alguna, para ejercer su poder, ajena a cualquier constricción cultural. Mayor si cabe si este poder se ejerce sobre la vida de otros, y más perverso también ya que parece amparado por el imperio de la razón. El sueño de la razón produce monstruos, y la institución de la esclavitud fue el monstruo del sueño utópico de la plantación, aquel que la hizo posible y por tanto su justificación racional.

Desde ese momento la principal dedicación de la mente del Sur fue una lucha constante por definir en interpretar, para ellos mismos, para otros sureños, y para el resto del mundo, la naturaleza y destino de la sociedad de esclavos moderna y en evolución en la que vivían, esto es, una búsqueda afanosa de una explicación racional que justificara esa cultura y la salvara del primitivismo que le achacaba aquellos que la presentaban como inhumana o poco coherente con la filosofía de la Guerra de Independencia y la doctrina ilustrada que la había propiciado. La controversia sobre la esclavitud se convirtió en el medio a través del cual se canalizaron todos los problemas y esperanzas que más tarde originarían la contienda civil. La furia y vehemencia con la que muchos se dedicaron a defenderla es una clara muestra. En el fragor de la argumentación se llegó al punto de entender esta sociedad esclavista como un estadio más en el que el sueño americano se veía implantado, repetición del modelo de la Grecia clásica. De esta forma se parte del ideal jeffersoniano de igualdad, ahora despreciado por inviable ante la realidad, para llegar al de John C. Calhoun de desigualdad, en base al cual esa desigualdad es la condición básica del hombre y la libertad no es un derecho natural sino ganado, conquistado (Simpson, "The Mind" 166-69). Un giro argumentativo que posibilita mantener su dominio sobre una base racional, y que multiplicará la espiral de la coherencia hasta límites insospechados. La mente ya liberada de cualquier confrontación con la realidad se ve abocada a un mundo cada vez más alejado de lo específico de su experiencia histórica concreta, que paulatinamente iba poniendo de relieve las ansias de libertad de aquellos a los que se les negaba tal posibilidad, reforzada por las rebeliones esclavistas de Santo Domingo entre 1791 y 1804 o la más cercana, y

por eso más temida, de Nat Turner en Virginia en 1831. Ante tal cúmulo de evidencias, la estrategia defensiva será la negación y reclusión en los mundos imaginarios de la divagación racional donde la lógica argumentativa se mantiene por sí misma, la mente ya liberada de la farragosa pesadumbre de lo material. Esta afición de la mente del Sur a la divagación argumentativa produjo una literatura tan prolífica como siniestra por sus contenidos y la realidad a la que referían. Citemos de entre estos el conjunto de ensayos *Cotton is King and Pro-Slavery Arguments* (1860) o *The Pro-Slavery Argument as Maintained by the Most Distinguished Writers of the Southern States* (1852) o el ensayo de William Harper *Memoir on Slavery* (1838) en el que se afirmaba:

... the institution of slavery is a principal cause of civilization. Perhaps nothing can be more evident than that it is the sole cause... the command of labor by means of the coercion of slavery alone is adequate to form man to habits of labour [and without it] there can be no accumulation of property, no providence for the future, no taste for comforts or elegancies, which are the characteristics and essentials of civilization... [it is of the] order of nature and God that the being of superior faculties and knowledge, and therefore of superior power, should control and dispose of those that are inferior. (Citado en Simpson, "The Mind" 169).

De esta manera se unían, como partes esenciales, el conocimiento y el poder a la esclavitud para afinar una argumentación en la que esta última se entiende como un medio para redimir al esclavo de la barbarie, demostrada por su supuesta inferioridad intelectual. Una



tarea, esta de la redención, de la que el amo, blanco, ha de ser agente por mucha carga que esto suponga ("the white man's burden"): es una responsabilidad que emana de su mismo compromiso intelectual con la civilización y la cultura. Curiosamente se equipara el descubrimiento de las verdades físicas, la real inferioridad social de los esclavos, con el de las verdades morales, su barbarie. Esta solución intelectual concluye al afirmar que todo esto se incluye dentro del compromiso del hombre del Sur con la búsqueda de un orden social y moral superior en el que el esclavista era una figura importante y necesaria para el avance de la civilización, puesto que era su motor. En esta sofisticada lógica que busca la justificación de tal situación, se va tejiendo una estrategia puramente retórica que devendrá en la oratoria política sureña, de la que Faulkner dio muestras en su obra, especialmente Mr. Compson tanto en *The Sound and the Fury* como en *Absalom, Absalom!* .

No obstante, la última vuelta de tuerca de todo este complejo sistema argumentativo, se da al integrar esta explicación sociológica con la religiosa, basada en la historia bíblica que sancionaba la esclavitud como una manera de salvar a los descendientes de Ham de la ruina perpetua a la que estaban condenados, redimirlos del pecado. De esta forma mezclando la versión sociológica y la religiosa, en esta doble cruzada redentora espiritual y moralmente, se produce una "espiritualización de lo secular". Una operación por la cual una institución económica o sistema de trabajo de orígenes históricos fortuitos pero concretos llegaba a identificarse con la operación de la voluntad divina en la historia (Simpson, "The Mind" 172-3).

La esclavitud se convierte en el orgullo de una sociedad superior basada en esa misma superioridad que teniendo un origen histórico concreto, se subsumía en la intangible e inescrutable voluntad divina. Se llega a tal punto de perversión racional que tras negar a los esclavos el derecho a aprender a leer y escribir, se les llama ignorantes por eso mismo, hasta el límite siniestro de animalizarlos, negando su humanidad, para así degradar y justificar de modo más evidente su posición, su estatus superior. Esta operación no es más que un escalón más en el apuntalamiento de su propio poder y la necesidad de justificación racional que este tiene, ante la amenaza ya anunciada por Thomas Jefferson de que los oprimidos se rebelen en una guerra de exterminio. Una amenaza, irreal, que se convertirá en angustia permanente en la mente del blanco y que producirá una reacción proporcional a esa amenaza en defensa de su posición, reforzándola cada vez más tenazmente y cerrando cualquier vía de acceso a su mundo y a su transformación<sup>5</sup>. De esta forma, el diseño racional de esa sociedad perfecta no tendría ninguna brecha en su defensa razonada. Sin embargo, se produce un desliz en su lógica que posibilita la sutil transición de la universalización del poder de la mente, a la universalización de sus productos, obviando por tanto la eventualidad de las premisas sobre las que trenza su razonamiento y que por tanto lo invalidan puesto que ninguno de ellos tiene valor absoluto. En otras palabras, la mente, el espíritu, son entes abstractos y universales, y esta propiedad se traslada a aquellos

---

<sup>5</sup> En ese sentido pueden hallar respuesta las preguntas retóricas que se hace Toni Morrison: "What, one want to ask, are Americans alienated from? What are Americans so innocent of?" (*Playing in the Dark*, 45). La inocencia puede considerarse pues una de las respuestas que genera la angustia de perder su poder, ya que afirma irónicamente su origen inmaculado, e indirectamente señala a la necesidad de afirmarlo.

sistemas emanados de ella sin necesidad de confrontación con la realidad concreta. La justificación racional de la esclavitud asegura cierto grado de tranquilidad moral puesto que los productos de esta lógica nunca pueden ser invalidados, y la retórica entonces suplanta la ética. De tal forma que el juicio moral no sea posible más que como resultado de la argumentación. La cita de Willian Harper antes mencionada es un claro ejemplo, y el desarrollo de esa misma idea en la cultura del Sur generará resultados tan perversos como el enunciado por Calhoun, y todos los argumentos mantenidos durante este siglo por los defensores de la segregación basada en la diferencia innata entre las razas. Mas estos razonamientos no se limitan al ámbito de la opinión sino que se ven refrendados en tratados y teorías que produjeron los más destacados pensadores del Sur, baste citar un pasaje de Allen Tate uno de los miembros del grupo poético de los "Fugitives", colaborador en el manifiesto sureño *I'll Take my Stand*, y representante del renacimiento de la cultura del Sur:

I argue in this way, the white race seems determined to rule the Negro race in its midst; I belong to the white race: therefore I intend to support white rule. Lynching is a symptom of weak, inefficient rule; but you can't destroy lynching by fiat or social agitation; lynching will disappear when the white race is satisfied that its supremacy will not be questioned in social crisis" (citado en O'Brien 155)

Esta cita refiere de forma explícita y sin pudor o remordimiento a un estado de cosas que ni tan siquiera se ponía en cuestión en 1934, año en el fueron publicadas estas palabras, y que estaban

legitimadas legalmente por la legislación instaurada por Jim Crow. Como George Tindall manifestaba:

In the 20s, the new peculiar institution of Negro Subordination had reached its apogee as an established reality in law, politics, economy and folkways -under attack from certain minorities in the North ,to be sure, but not effectively menaced and indeed virtually taboo among respectable whites as a subject for serious discussion. The question was settled (570)<sup>6</sup>.

Entonces en el juego de transacciones (entre lo imaginario y lo real) abierto en la mentalidad del Sur, ya desde el mito de fundación se imponía una versión que privilegiaba y legitimaba la posición precisamente de aquel grupo que mantenía la hegemonía, que veía aparentemente amenazada su identidad y que era precisamente sujeto y objeto de ese mito. Este modo de producción se vio obligado por su misma constitución a privilegiar el lado imaginario de la ecuación en detrimento de lo real, mostrando el narcisismo propio de un grupo o clase social representante de una cultura que no es capaz de aceptar la más mínima pérdida de poder<sup>7</sup>. Además, esa ambigüedad o vacilación pone en tela de juicio la misma capacidad del grupo dominante para mantener su hegemonía, ante la que cualquier amenaza impulsa la inestabilidad

---

<sup>6</sup> Quizás sea bueno recordar como lo hacía Woodward ante una audiencia en 1954 que Jim Crow no era algo inmemorial sino todo lo contrario, muy reciente aunque ciertamente fruto de una vieja tradición (*The Strange Career of Jim Crow*).

<sup>7</sup> La pérdida tan manejada por las lecturas de los New Critics y sus continuadores, elevada a rango universal y vaciada de contenido histórico concreto, asume entonces un peso real y refiere al objeto de tal pérdida, y su reconocimiento posibilitaría la labor de duelo necesaria para superar el impás en el que se encuentran, melancólicamente aferrados al objeto perdido y condenados a repetir la situación traumática (Moreland 16).

de quien se siente en esa posición precariamente: "the perils of mastery and nightmares about the decay of all fictions of status, the rot at the heart of the Great House" (Joan Dayan 93).

La universalidad de las estructuras mentales transfunde a los sistemas emanados de tales una universalidad temporal, esto es, les otorga una eternidad que les hace inmutables en el tiempo y en el espacio, al situarles fuera de ambos. Asimismo, la pretensión de ese grupo hegemónico de eternizar y universalizar en base a una estrategia absolutista amparada en el imperio de la razón, supone un paso más en su labor constante de negación de la eventualidad y transitoriedad de ese poder. Como muy acertadamente analizó Freud el narcisismo del niño, del cual quedan residuos en el adulto, llega al extremo de pretender perpetuar su situación actual, de satisfacción plena, considerándola eterna, aún sabiendo la degeneración que esto supone, obstáculo para el crecimiento ("Introducción al Narcisismo" 2045). Así una civilización que se basaba en la cultura como pilote fundamental de la estructura social, ya que sancionaba la superioridad del grupo hegemónico, desea sin embargo su inmovilización, su parálisis temporal, para de esta forma perpetuar el sistema siempre en constante movimiento, con una maniobra propia de los animales o de la parte animal del ser humano, los instintos, cuya labor fundamental es su resistencia al cambio. Esta paradoja queda sin solución, no solo en el Sur sino en todos los productos culturales de una época marcada por la pérdida de ciertos valores creídos perennes.

A este respecto es interesante cotejar paralelamente esta síntesis de la mentalidad del Sur, con el análisis siempre brillante que Freud realizó en torno a la cultura y sus desventajas, para

observar la similitud de los razonamientos, aunque enunciados de diferente forma. Algo que puede ser útil para entender ese complejo sistema de relaciones culturales vinculadas al origen o fundación , así como la relación que se entabla entre historia y psicobiografía, entre pasado e infancia, naturaleza y cultura, hombre y mujer, blanco y negro. En cierta forma y como Richard King señaló, Freud fue y es para Europa, lo que Faulkner para el Sur: "What Freud did in and for European culture (analytically not therapeutically), Faulkner (and to certain extent Cash and Lillian Smith) did in and for the Southern cultural tradition" (9).

### 3.- Civilización y barbarie en el Sur

Mas la obsesión del Sur por demostrar la superioridad de su civilización como heredera de una tradición que hundía sus raíces en lo que podríamos llamar *ancient regime*, argumentando como William Harper la centralidad de la esclavitud en ese sistema como principal causa de civilización; se unía a la angustia ante la precariedad de su posición, mantenida gracias no sólo a una violencia retórica sino también física. Pero lo que es más sorprendente no es que la civilización del Sur y su cultura vieran la amenaza personificada en los esclavos, sino que como bien manifestaba Jefferson la encontraran dentro de ellos mismo, producto de su particular sistema de explotación de seres humanos. Es entonces cuando el hombre civilizado, modelo de hombre ilustrado americano, descubría lejos ya de las constricciones culturales que imponía la metrópoli su verdadero poder, la barbarie que dentro de él existía, y sus despotismo, tiranía y lujuria no parecían tener límites, siempre amparados en su derecho de propiedad sobre aquéllos sobre los que las ejercían. El malestar del Sur no era tanto haber descubierto que el paraíso de felicidad de la plantación se hubiera acabado, sino que no había existido nunca como tal. La esclavitud y sus efectos concomitantes condenaban al hombre civilizado al reconocimiento de sus pasiones despóticas y tiránicas, así como a replantear su supuesta superioridad en cuanto se veían cada vez más cerca del mundo "primitivo" que ellos astutamente habían situado fuera de ellos. La inmaculada cultura del Sur encontraba en la insurgencia de sus propias pasiones una muestra de primitivismo que les acercaba a aquéllos a los que con tanta vehemencia las habían circunscrito. La amenaza era pues doble e imbricaba una tradición de explotación y poder que

legitimaba su cultura, con la angustia por no ser capaz de seguir manteniéndola debido no sólo a los agentes externos que pretendía acabar con esa tradición, sino también con los internos que se aferraban melancólica y violentamente a ella sin caer en la cuenta de su carácter regresivo. ajenos a la labor cultural que tanto preconizaban. La cultura del Sur detuvo su avance civilizador una vez conquistados su propio bienestar y hegemonía, y se parapetó en esa posición incapaz ya de aceptar la lógica cultural que les había emancipado no sólo de sus instintos básicos sino del yugo monárquico. La paradoja ante la que se enfrentaban era irresoluble, ya que debían admitir que a su ideal de civilización le era inherente un grado de barbarie superior al de los que se consideraban receptores privilegiados de aquella, a sus otros raciales, genéricos o económicos. Y este reconocimiento comportaba la derogación del principio universal de la cultura, y por tanto perdía legitimidad su propia posición, mantenida ahora solo gracias al poder represor.

No es pues de extrañar que en las novelas de Faulkner aparezcan estas tensiones, que en el primer tercio de siglo se estaban acentuando. Los intentos de muchos intelectuales del Sur por defender su ideal de civilización responden como vimos anteriormente a maniobras angustiosas por justificar racionalmente lo que a todas luces no lo era ni ética, ni política ni socialmente. El ensimismamiento narcisista de toda esa cultura aglutinada entorno a la isla edénica de la plantación, inmovilizada por la fascinación y ciega a la realidad de su explotación, es similar al de Quentin Compson en *The Sound and the Fury* el cual vista su incapacidad para aceptar el cambio necesario que el tiempo impone en todas las estructuras, se suicida como salida heroica a su existencia prosaica. Como también lo hará su padre, ahogándose en alcohol. Su



narcisismo, generador de proyecciones imaginarias de sí mismo, le impide aceptar no sólo su propia realidad como sujeto históricamente concreto con un cuerpo y unas pasiones, sino también la de su hermana, Caddy, y la de todos aquellos que con su presencia ponen en cuestión la prioridad de sí mismo como principal creador de sentido. Su infelicidad se encuentra en la imposibilidad de reconocer los otros que dentro y fuera de él existen, y en última instancia su propia alteridad, aquélla que comienza por su propia materialidad: sujeto de un tiempo y espacio específicos.

#### **4.- Freud y la revolución de los instintos**

En 1929, pocos meses después de la publicación de *The Sound and the Fury*, Sigmund Freud que estaba muy interesado en dilucidar las relaciones existentes entre la cultura y los mecanismos psíquicos, como lo habían demostrado sus obras *Tótem y tabú* (1912) y *El porvenir de una ilusión* (1927), escribió un nuevo ensayo que profundizaba en el análisis de esas relaciones, *El malestar en la cultura*, en el que daba una vuelta de tuerca más al sueño racionalista ilustrado, enfrentando a la idea de civilización como progreso su cara oculta, la infelicidad o malestar proporcional que le es inherente<sup>8</sup>. En este libro canónico establecía la función represora de la cultura con los instintos básicos, aquellos que con mayor fuerza unen a los seres humanos a la naturaleza de la que provienen como eslabón en la cadena de la evolución.

---

<sup>8</sup> No podemos pasar por alto que la lectura e interpretación de esta obra se encuentra a la sombra de la iniciada por los miembros de la denominada Escuela de Francfort (Adorno, Benjamin, Horkheimer, etc...), para los cuales éste fue uno de textos básicos en su relectura de Freud y su análisis del malestar moderno que inaugurará la dialéctica negativa que con tanta fuerza ha influido e influye en los estudios culturales.

Como ya había establecido en otro de sus clásicos, *Más allá del principio del placer*, frente al principio del placer que conmina al individuo a la satisfacción de todos los instintos sin dilación para mantener una estabilidad económica en el aparato psíquico, se impone paulatinamente un principio de realidad que a través de la represión y posterior sublimación de esos instintos, principalmente los sexuales, haga posible la necesaria transición de la célula familiar al grupo social, donde el instinto sexual dirigido a un objeto particular, la madre, ve desviado su esfuerzo libidinal hacia otro objeto que le permita ahorrar energía psíquica y así poder emplearla en otras labores. Este alejamiento de la naturaleza, que supone la desviación de la energía libidinal y la privación de la satisfacción de los instintos, impuesto por la cultura como paso previo al desarrollo de otras actividades acentúa o genera la infelicidad de un sujeto que ve como se constriñe y reprime este impulso aislacionista en aras del grupo. Ya que si la felicidad es la tendencia o finalidad del hombre/mujer, y la satisfacción sexual es su horizonte máximo de posibilidad, paradigma objetivo, entonces la inhibición de los instintos sexuales, supone a fin de cuentas una restricción y constricción para conseguir tal fin, hacia el que la energía psíquica dirige sus esfuerzos. Esta infelicidad inherente a la labor cultural impone como alternativa una desviación de la energía libidinal (aquella que se dirige a los objetos) de lo sexual a otras actividades compensatorias que hagan posible su integración en unidades sociales mayores. Y obviamente el primer impulso que se reprime es el incestuoso, pues de esta manera obliga al sujeto a dirigirse fuera del ámbito familiar hacia el grupo.

Como vemos el maestro vienés establece una clara oposición entre la sexualidad (codificación epifenomenal de la naturaleza) y la

cultura, dando a entender explícitamente que persiguen objetivos completamente antagónicos. De ahí que su interés radique en establecer analogías entre la vida psíquica y la cultural, es decir, entre la psicobiografía y la historia, entre lo individual y lo social. La importancia de este hecho se ve oscurecido por su reducción organicista, en virtud de la cual las unidades que conforman el todo participan de los mismo sistemas de funcionamiento que el todo que las subsume: "... tanto el proceso cultural de la Humanidad como el de la evolución individual no son sino mecanismos vitales, de modo que han participar del carácter más general de la vida" (*Más allá del principio del placer* 3061). De esta forma, la evolución psicológica del individuo se asemeja al proceso cultural de la especie humana, a pesar de que como observa Freud tengan algunos puntos divergentes, pues existe una similitud de objetivos: "en un caso, la inclusión del individuo en la masa humana; en el otro la creación de una unidad colectiva a partir de muchos individuos" (3064).

No obstante, esta historia psíquica tiene toda una prehistoria de intentos, de la que el crecimiento de niños a adultos es buena muestra en todas sus fases. En la hermenéutica clínica la cultura es sinónimo de renuncia instintual, de represión y sublimación . Mas para que toda esta labor represiva de la cultura surta efecto es menester la imposición o aparición de una autoridad que bajo amenaza de castigo impida la realización o el intento de satisfacción por el niño de sus instintos sexuales, dirigidos en primera instancia hacia la madre. Es entonces cuando el niño paulatinamente renuncia a esa satisfacción, en primera instancia por el miedo o temor que despierta la amenaza "paterna", que se instaura como autoridad frente a la generosidad materna. Esta amenaza física, casi de rival,

se sublima internalizándola (introyectándola) y dirigiéndola hacia el propio sujeto asumiendo entonces la función de conciencia moral, aquella que recuerda a pesar de la ausencia física, la amenaza que pesa sobre los que no respetan esa represión necesaria para el ingreso en el mundo social. Como afirma Derrida la ley que instaura la prohibición del incesto como derecho paterno a la exclusividad del objeto, no es sino el establecimiento universal del derecho patriarcal que marca el progreso civilizador de la razón -"civilizing progress of reason" ("Archive Fever", 60). La sutil lógica del progreso basado en la razón otorga universalidad al derecho patriarcal declarándolo conclusión necesaria de la evolución humana. Mas la amenaza física, origen del derecho paterno sobre la madre, ha de sufrir las metamorfosis en su discurso que lo haga inherente a la especie humana. La violencia patriarcal invertida en imponer su voluntad debe subvertir su lógica extrínseca, su eventualidad y contingencia, y convertirse en una necesidad biológica de la evolución, es decir, una historia particular se transforma en relato maestro ("master narrative") en el que se obvia la violencia y se erige el principio hegemónico de poder (Lyotard, *The Postmodern Condition* ). De esta forma una estructura social concreta, el patriarcado, con orígenes concretos y fortuitos, se erige como imperativo categórico de la evolución cultural, sin la cual esta última no sería posible.

Hallamos un movimiento típico de la hermeneútica freudiana en virtud del cual lo exterior, aquello que está fuera acaba siendo apropiado, asumiéndose como propio, es decir, se pasa de la pasividad a la actividad, de objeto a sujeto, aquello que Freud denominaba como transformación en lo contrario ("Los instintos" 2045). Esta lógica de la sumisión tiene un argumento digno de

mencionar: el sujeto a fuerza de someterse pasivamente a la voluntad exterior, acaba por aceptarla como propia, asumiendo entonces el papel de sujeto, pero contrariamente objeto también. La violencia ejercida desde el exterior traslada su esfuerzo en ser reconocida como interior, ahorrando entonces energías al origen de la represión. La agencia individual se convierte en exponente máximo de poder, mas un poder ciertamente precario y autodestructivo, y que legitima aquel del que surge.

Pero desgraciadamente para el sujeto y la cultura al que le dirigen sus esfuerzos, y por la misma dinámica del deseo, los impulsos incestuosos prohibidos (el deseo de satisfacción sexual constante) persisten sin control aparente por su parte, despertando entonces un sentimiento de culpabilidad, ante la incapacidad de ese sujeto para anular tales deseos, de los cuales es sujeto pasivo y no activo. Y ante ese pertinaz deseo, y el subsiguiente sentimiento de culpabilidad surge una necesidad inconsciente de castigo (aquél que anteriormente era personificado por la amenaza paterna), directamente proporcional a ese sentimiento de culpabilidad, avivada por la conciencia moral que obliga a la renuncia instintual. Pero entonces toda esta argumentación que hasta ahora mantenía la necesaria coherencia, presenta una paradoja que certeramente enunció Freud:

...si bien al principio la conciencia moral (más exactamente: la angustia convertida después en conciencia) es la causa de la renuncia de los instintos, posteriormente, en cambio, toda esta situación se invierte: toda renuncia instintual se convierte entonces en fuente dinámica de la conciencia

moral; toda renuncia a la satisfacción aumenta su severidad e intolerancia... [pudiendo afirmar entonces que ]... la conciencia moral es consecuencia de la renuncia instintual; o bien: la renuncia instintual (que nos ha sido impuesta desde fuera) crea la conciencia moral, que a su vez exige nuevas renunciaciones instintuales (*El malestar en la cultura* 3056-7).

Todo este doble juego en el que se articula la interrelación conciencia moral y renuncia instintual, instaura el dominio de la cultura. En cierto sentido y como acertadamente afirmaba Derrida, la prohibición del incesto inaugura la serie de renunciaciones instintuales que instaurarán el dominio de la cultura, una prohibición que necesariamente es posterior a su violación efectiva (*Grammatology*, 265). Entonces incesto y cultura se imbrican en un juego que articula toda la evolución de la humanidad, en la que la prohibición y la represión consiguiente son la barra divisoria, su fuerza motriz. En la dinámica freudiana existe pues una proporcionalidad entre cultura, su adquisición, y pérdida, en cuanto renuncia a la satisfacción, cuya raíz roussoniana es bastante obvia.

La naturaleza, y lo que ésta convoca, es entonces un grado cero de referencia a partir del cual irrumpe la cultura como necesidad de dominación, como una suerte de voluntad de poder, que impone sus limitaciones y que necesariamente coarta y restringe la libertad individual. La idea de civilización como progreso que impregna la cultura occidental y que es casi su motor ideológico encuentra su contrapartida en la insatisfacción instintual que le es inherente. La codificación sexual de esa pérdida

transciende entonces lo meramente psicológico en tanto y en cuanto refiere a aquello sobre lo que no se tiene control. En esta argumentación la cultura refiere a la capacidad de un sujeto históricamente concreto para dominar, y si a esta hegemonía escapa algún campo la reterritorialización de ese poder impone su exclusión.

Existe pues una contradicción muy reveladora en la potencia del mito del progreso moderno como dominación de la naturaleza -entendida como aquello que está fuera del sujeto- en tanto y en cuanto la rebelión de los instintos lo demuestra falaz. Si en *Tótem y Tabú* había planteado como reza el subtítulo "Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos", en la que ahora comentamos cierra el círculo al hallar rasgos regresivos en sujetos ordinarios, algo que ya había encontrado en niños anteriormente. El malestar al que hace referencia es pues la conciencia o el reconocimiento de una pérdida asumida como necesaria pero no por ello olvidada ni menos dolorosa, pero también la asunción de la intrínseca alteridad de un sujeto que se creía completamente homogéneo, unidad sin fisuras, dominador absoluto que ahora se ve dominado, sino es por "otros", lo es por el sentimiento de culpa o la angustia por seguir perdiendo, que como acertadamente señala Freud es una variante topográfica de aquella (3061). Entonces la cultura que pretendía ser una suerte de liberación del yugo natural acaba transformándose en generadora de neurosis en el hombre moderno, es decir, le devuelve a su lado más primitivo: "¿acaso no está justificado el diagnóstico de que muchas culturas - o épocas culturales, y quizá aún la Humanidad entera- se habrán tornado 'neuróticas' bajo la presión de las ambiciones culturales?" (3066).

Así, esta historia, relato maestro, toma de la oposición naturaleza-cultura su base de funcionamiento, y la violencia que esta última ha de ejercer para esconder eso que necesariamente la configura deja sus marcas y restos en el camino. Entonces, la labor cultural que instauro la represión como base de la cultura, en la que el mayor estado de desarrollo correspondería al máximo estado de represión, es un intento infructuoso por desvincular al sujeto del mundo animal al que pertenece por esencia material y evolutiva. Este doble juego o paradoja de la constitución del sujeto como ser social y por ende cultural, vuelve a llamar la atención hacia aquello que sin estar presente, precisamente porque se reprime, constituye una parte fundamental del sujeto: ese doble animal del que el hombre cultural intenta escapar pero que es parte constitutiva de él mismo (codificado en su instinto sexual), como queda patente en el relato de Robert Louis Stevenson "Dr Jekyll and Mr. Hyde" en el que el hombre de ciencia (cima de la evolución cultural) a través de un conocimiento avanzado accede al descubrimiento de la animalidad que dentro de él mismo existe, ese otro que se intenta reprimir pero que aparece con la misma fuerza que se utiliza para esconderlo<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Es preciso hacer referencia a una las piedras de toque en los estudios sobre la obra de Faulkner. John T. Irwin realizó bajo un prisma freudiano un análisis de la relación entre dos de sus novelas más importantes, *The Sound and the Fury* y *Absalom, Absalom!*. Tomando como punto de partida las ideas de Otto Rank sobre el doble, analizó el personaje de Quentin Compson. Según Rank, discípulo de Freud, el doble es la repetición modificada del sujeto que asume todos aquellos aspectos culturalmente indeseables, especialmente el lado instintivo, y todo aquello que escapa de su control: "The rejected instincts and desires are cast out of the self, repressed internally only to return externally personified in the double, where they can be at once vicariously satisfied and punished" (33).

El doble ha sido a partir de entonces una estrategia válida para analizar la tendencia del sujeto a desplazar fuera de sí todo aquello que es displaciente o que le produce dolor. Pero además el doble es una proyección del sujeto que lo configura, como la sombra que constantemente persigue a Quentin en *The*



En este tránsito constante de la naturaleza a la cultura y viceversa, la familia se instituye como institución mediadora en la que se gesta el paso traumático de lo individual a lo social, de lo imaginario a lo simbólico diría Lacan, y donde los agentes de ese paso desarrollan una contienda destinada a reconocer la necesidad de la salida para la configuración del ser social. Lejos ya del ideal ilustrado que había soñado con la idea de un hombre, espíritu absoluto, desconectado de cualquier vínculo con lo material, que en

---

*Sound and The Fury*, y que irónicamente es la suya a pesar de los múltiples intentos por deshacerse de ella. El doble es una creación imaginaria pero de gran eficacia en la economía psíquica, una purificación muy rentable.

El doble entonces funciona como espacio donde verter aquello que formando parte del sujeto se pretende hacer desaparecer, porque mancha la imagen inmaculada de un yo mitificado. No es por tanto extraño que el doble pueda ser codificado racialmente, genérica o económicamente, como a menudo ocurre en las novelas de Faulkner. Baste recordar el recuento que Percy Grimm hace de la persecución, asesinato y posterior castración de Joe Christmas en *Light in August*, en la que maniqueamente asigna cada uno de sus comportamientos a su sangre blanca o la negra, dependiendo del carácter de éstos; o el retrato del perverso Popeye en *Sanctuary*.

Es más, la centralidad de lo racial en la producción literaria del Sur habla pues de esa necesidad de desplazar hacia lo diferente aquello que siendo propio tanto molesta en la mente atormentada del blanco, con esa culpa a la que hace referencia Rank, producto de la represión/negación que impone la labor cultural. La diferencia, ya sea esta racial, genérica, sexual o económica, se convierte en el lugar privilegiado de lo natural, como instintivo, de lo psíquicamente primitivo y por lo tanto inferior.

En ese sentido, y como acertadamente señala Sundquist ("F. & Race " 11), no es de extrañar que la pervivencia de lo gótico en la literatura norteamericana, y particularmente en la de Faulkner, se manifieste principalmente a través de pesadillas raciales y sexuales, y a su vez éstas transmitan las tensiones históricas, sociales y culturales de un tiempo concreto. Un ejemplo palmario de este hecho lo vemos en *Sanctuary* en la que las ruinas de la antigua plantación de Frenchman's Bend se convierte en el escenario propicio para la violación de Temple Drake por una pandilla de facinerosos a la cabeza de los cuales se halla Popeye encarnación de ese otro social, el marginado, que puede convertirse en doble del aséptico y atormentado Horace Benbow cuyas fantasías incestuosas con su hija acaban señalando en esa misma dirección.

Si lo gótico en Europa había servido para desvelar a través del horror aquellas fuerzas ocultas y reprimidas que yacían latentes en la mentalidad de una época, la pérdida de un estatus y de una identidad, entonces en América había tenido la función de canalizar la profunda inadecuación de un sujeto a una realidad concreta, aquella a la que Simpson hacía referencia (*The Dispossessed Garden*) y en la que Rank encontraba el origen de la necesidad de proyectar un doble, el yo ideal y la realidad.

última instancia es lo natural, Freud, como ya lo había vaticinado la novela gótica, afirma el fundamento animal no solo de nuestro aparato biológico sino también de nuestro comportamiento social, de nuestra entrada en el mundo de la cultura convertida en imperativo biológico de la evolución. La lucha por desasirse de estos nexos es infructuosa, y está condenada al fracaso, pues cuanto más ascendemos en la escalera cultural, mayor es la nostalgia por nuestro origen y mayor la infelicidad. La autoreflexión que la cultura impone, la capacidad para verse a uno mismo a cierta distancia, acaba por acortar el espacio que separaba al hombre primitivo, y supuestamente feliz, del civilizado, infeliz por la carga de restricciones que la cultura le impone. Más aún cuando el primero descubre que la resistencia a la dominación y asimilación que el último ofrece es similar, sino idéntica en intensidad, a la que demuestra su lado más primitivo, su lado instintivo<sup>10</sup>.

Sin embargo esa doble articulación naturaleza cultura parece impulsar el análisis hacia otra más tangible que imbrica lo psicológico en lo social<sup>11</sup>, en tanto y en cuanto el tránsito es siempre

---

<sup>10</sup> No es extraño entonces hallar similitudes entre la expansión colonial de las potencias occidentales, y la resistencia que encontraban, y la supuesta insurgencia instintiva que Freud describe como origen de la infelicidad del hombre. De la misma manera que no puede separarse esa infelicidad, con la que produce el cuestionamiento de su dominio en tierras colonizadas.

<sup>11</sup> Este hecho ya lo intuyó Nicolas Abraham (*The Wolf Man's Magic Word*) quien afirmaba que esta conexión estaba ya implícita en Freud, y fue desestimada por una percepción individualista de la evolución psíquica, propia de la época. El lazo indisoluble existente entre el desarrollo psíquico individual y el contexto social en la que este se inscribe no puede perderse de vista, dando prioridad al primero, en una suerte de esencialismo absoluto que instaura, como si de una herencia genética inmutable se tratara, un sujeto ajeno a todo devenir histórico. De la misma forma que no podemos adoptar sin matices la postura constructivista según la cual la agencia exterior es la fuerza que modela el futuro sujeto, ajeno a su propia constitución biológica. Esta paradoja a la que se enfrentó Freud marcará la gestación, a mediados de la segunda década de este siglo, del *super-ego* (determinante de la agencia histórica cultural dentro de la que se inscribe) que completaría el sistema junto al *id* y al *ego*, que a su vez ampliará el campo de investigación freudiano hacia lo metapsicológico. El drama edípico que ideó Freud es el

del individuo al grupo, y la conciencia moral, fruto de la angustia, se instaura como ley natural que legitima ese mismo mecanismo represor y homogeneizador como estrategia de dominación, en este caso de los instintos pero que puede trasladarse sin problemas al mismo funcionamiento social. Es entonces cuando esta historia de los instintos reprimidos adquieren su valor real, pues vincula la a primera vista inocua interpretación psicologista con la ideología que la produjo, en la cual se legitimaba el poder de unos sobre otros gracias a una conciencia moral, convertida en valor universal, cuya esencia es la represión u opresión, algo que en un desliz, *lapsus linguae*, Freud también enuncia:

"Ya sabemos que la cultura obedece al imperio de la necesidad psíquica económica, pues se ve obligada a sustraer a la sexualidad gran parte de la energía psíquica que necesita para su propio consumo. Al hacerlo adopta frente a la sexualidad una *conducta idéntica a la de un pueblo o clase social que haya logrado someter a otra a su explotación*. El temor a la rebelión de los oprimidos induce a adoptar medidas de precaución más rigurosas. Nuestra cultura europea corresponde al punto culminante de este desarrollo. (*El malestar en la cultura* 3041-2. Cursiva añadida.)

Si en un primer momento la felicidad en el discurso freudiano basado en la economía psíquica era equivalente a omnipotencia, puesto que se articulaba sobre la satisfacción instintiva sin restricciones, es decir, un poder sin límites sobre el objeto de

---

escenario adecuado en el que todas las fuerzas se disputan la supremacía, y el resultado final es una ficción de victoria que acaba siendo pírrica pues siempre está a expensas de una rebelión inminente.

satisfacción, entonces la irrupción de las restricciones culturales imponía limitaciones a su hegemonía, que podía trasladar su esfuerzo económico a la universalización y conservación de esa dinámica. Más es la rebelión de los instintos y de los objetos de satisfacción sobre los que ejercía su poder, la que realmente le demuestra la verdadera cara de la civilización cuyas estrategias de dominio y contención ya no pueden ser obviadas. En este caso los instintos, o mejor dicho, su manifestación epifenomenal que es la sexualidad, se convierten en un pueblo o clase sometido y la cultura, como necesidad en la economía psíquica, en el pueblo o clase que somete, articulando ese doble movimiento, o dinámica del poder, en virtud del que la represión aumenta y se justifica como respuesta (¿cultural?) angustiosa a una amenaza imaginaria con el fin de proteger el sustrato cultural que es el hegemónico, y en esta contienda la cultura occidental (ahora leyendo con mala fe) es la fase culminante de este desarrollo basado en la opresión, legitimada entonces por el discurso evolutivo darwiniano y convertida también en imperativo. La represión se convierte en la estrategia fundamental para el desarrollo cultural, siempre necesitada de un centinela que vigile su topología carcelaria e insumisa representada por el inconsciente, lo cual implica una inversión constante de energía ("La represión" 2056), pero a su vez aquello que se recluye al inconsciente, lo reprimido, permanece latente y pujante, dando sentido a lo cultural y legitimando el mecanismo fundacional de la civilización y sus productos.

Es ahora, en esta vuelta de tuerca, cuando podemos tomar las palabras de Walter Benjamin como una prolongación de esta idea: "Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que el mismo no está libre de barbarie, tampoco lo

está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro." ("Tesis sobre la filosofía de la historia" 182). Lo que a fin de cuentas quiere decir es que no hay "cultura" que no se base en la supresión, represión, y por tanto exclusión, de los otros que la configuran. Pero a la vez afirma la presencia paradójica en esas obras culturales de esos mismos que se pretende hacer ausentes, y la violencia que se ejerce, en ese juego de estabilidad económica, acaba manchando, ensombreciendo la imagen inmaculada del origen de su dominio, y explicitando su eventualidad.

El término de suplementariedad que Derrida tan finamente analizó en su obra capital, *Of Grammatology* (141-57) es pues de inestimable ayuda para comprender la mecánica dual que mueve no sólo los razonamientos de Freud sino todo el sistema ideológico sobre el que se apoya. No es tanto que exista una interrelación entre los dos términos de la pareja conceptual, instintivo/cultural, o barbarie/civilización, sino más bien que su existencia pasa necesariamente por la del otro, sin el cual carecería de todo sentido y de validez funcional. En cierto sentido podríamos afirmar que ambos posibilitan una estabilidad económica en su dinámica exclusivista<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> La fecundidad de esta idea en el campo de los análisis culturales, sociales y literarios ha sido importantísima. Especialmente como herramienta de análisis para entender las relaciones de dependencia conceptual que se establecen entre los dos términos, paradójicas si se quiere cuando éstas refieren a las relaciones entre sujetos o grupos sociales, que basan su hegemonía en la supuesta dependencia que de ellos tienen aquellos sobre los que la ejercen, sin caer en la cuenta de la reversibilidad de esa dependencia. No obstante no podemos olvidar la deuda que esta idea tiene, con la de la dialéctica amo/esclavo que tan audazmente Hegel presentó, en la que dependencia y poder están intrínsecamente unidos.

Este argumento fue muy efectivo en el siglo XIX (y lo es también hoy) especialmente para legitimar el estatus superior de ciertos grupos o razas, que entendían su poder como una forma de asumir su responsabilidad moral para con los dominados, su destino manifiesto, como magistralmente ejemplifica el poema de Henry Timrod "Ethnogenesis" que citamos como

Mas prosiguiendo la línea de pensamiento de Freud, observamos como los instintos son la memoria de nuestro pasado animal, marca indeleble de nuestra materialidad más incontrolable por la celosa cultura, memoria que no dirigimos y que por tanto reaparece sin control, volviendo a repetir la escena traumática de la renuncia. Luego siempre habrá un impulso consciente por borrar, a través del olvido, los vestigios de ese pasado que insistentemente vuelven al presente ("the eternal return of the repressed" como diría Irwin), y que articula el nexo que nos une a nuestra esencia material. El momento de fundación de lo cultural esta basado en un hecho traumático que no podemos olvidar, pero al que estamos condenados a volver inconscientemente: no tanto como presenta Freud la renuncia al aislamiento familiar y principalmente a la exclusividad madre-hijo, sino a la omnipotencia narcisista sobre el objeto que asegura la plena satisfacción a través de la posesión absoluta. La insurgencia e insumisión instintivas así como la de los objetos concomitantes descubren islas de resistencia a la tiranía de ese sujeto, que ha de admitir necesariamente ciertas limitaciones. Es curioso entonces notar como la tiranía de los instintos desvela otra

---

encabezamiento del capítulo anterior: "...Is one among the many ends for which/ God make us great and rich!". La voluntad de poder colonial viene pues impuesta como una necesidad de estabilidad económica mundial, y su fundamento teológico no es más que otro apuntalamiento. Baste recordar que una de las razones más aducidas para proseguir la conquista de las tierras americanas era la evangelización de los indios, un destino manifiesto cuyas razones económicas no pueden esconderse.

La disputas raciales que precedieron la Guerra de Secesión entre los estados norteamericanos, tuvieron en este tipo de argumentos uno de sus principales pilotes y la pervivencia de tales razones no deja de apuntar en esa dirección de la dependencia. Los símiles son sobradamente conocidos pero no por ello menos reveladores: de la misma forma que el niño depende de sus padres para poder sobrevivir, los "hombre primitivos" necesitan del civilizado para emprender el camino de culturización necesaria para su supervivencia. En resumidas cuentas nuestra cultura, es la Cultura, y nuestro poder que emana precisamente de ella legitima la esclavitud de seres humanos y sus devastadoras consecuencias. La perversión de este argumento ya lo anotó Jefferson, pero fue repudiado.

si cabe más brutal, puesto que es adquirida, la de la violencia cultural amparada en la primera para continuar su cruzada civilizadora.

Entonces la familia -"modo de vida en común filogenéticamente más antiguo" (3041)-, y la infancia, que es el estadio que comprende la estancia en ese mundo pasado y reelaborado narcisistamente en el que los instintos se satisficieron sin restricciones, se convierte en un geografía privilegiada, utopía de plenitud y felicidad, edad dorada mitificada. Pero la vuelta a ese tiempo y espacio trae consigo el inicio de la salida, instaure el comienzo del dolor, de la infelicidad y de la insatisfacción contemporánea: la infelicidad presente da sentido a la felicidad pasada desde la perspectiva temporal que el primero le proporciona. Esto es, el tiempo de la infancia alberga simultáneamente la felicidad y el dolor, memoria nostálgica del paraíso y amarga de la caída: se quiere volver a él, pero siempre evitando el momento traumático que marco la salida, que inevitablemente surge. Pero la resistencia natural a ese tránsito, de la familia al grupo social, es otra de las condiciones biológicas inherentes al crecimiento, cuyo fin es la degradación y la destrucción última: instaure el cambio y su agente que es el tiempo.

Como podemos advertir en el discurso freudiano la familia es la institución mediadora en el ese tránsito, naturaleza-cultura, y encierra dentro de sí las fuerzas contendientes en la batalla, especificando de esta manera una más de sus distintas codificaciones: "Las mujeres representan los intereses de la familia y de la vida sexual; la obra cultural, en cambio, se convierte en

tarea masculina..." (3041). Si la dicotomía primitivo-desarrollado le había permitido reconducir sus investigaciones psicológicas hacia la antropología, mostrando las equivalencias entre sus hallazgos, ahora la codificación sexual nos permite observar los conflictos que subyacen bajo la lógica dualista freudiana. Máxime si atendemos a los años cuando se produce, época en la que la familia como institución estaba entrando en crisis, la cual era inherente a la misma labor de la cultura y sus logros cada vez más alejados del mundo animal y primitivo del que surgieron. La lógica universalista de la cultura que auspició la Ilustración y que alimentó los movimientos revolucionarios del XVIII, el XIX y el XX, exige el cuestionamiento de modelos tradicionales y su transformación. Y de la misma forma que las colonias se estaban emancipando del poder de la metrópoli, y otras ofrecían cada vez signos más evidentes de su resistencia, la mujer se estaba rebelando contra el yugo impuesto de su determinismo material como madre y como objeto sexual. No es pues casual que Freud establezca la sexualidad como centro de su argumentación en la explicación de las psicopatologías. La sexualidad irrumpe en la ciencia para legitimar el malestar moderno con el objeto de deseo por excelencia, que es la mujer. Que la madre sea la conexión del niño con la naturaleza, y que sea el objeto elegido de renuncia, y la voz constante de insurgencia instintiva, no puede ser más revelador.

Freud tampoco pudo escapar a los determinantes de la época que le vio producir sus obras, pero su clarividencia abrió la puerta a un análisis que partiendo de sus intuiciones -argumentadas lógicamente- puede llegar a descubrir los mecanismo de funcionamiento de esa labor cultural, pero al que le falta descubrir precisamente la etiología de su propia ciencia, las causas que



posibilitan la creación del aparato metodológico, eso mismo que el psicoanálisis esconde: el inconsciente del psicoanálisis.

Toda esta argumentación, pues queda sometida a su propia estrategia de análisis, al derivarla hacia su aspecto más ideológico, del que tampoco ella puede sustraerse. El psicoanálisis es una ciencia que nació y se desarrolló en una época muy determinada y enmarcada por acontecimientos muy precisos cuya historia es digna de detallar aunque sea someramente. Esta nueva disciplina nace en una época en la que un sujeto históricamente concreto (llámese clase, grupo hegemónico) ve peligrar su estatus o posición privilegiada por la irrupción de un modo de producción que suplanta y a la vez elimina el modelo económico y social que sustentaba la situación anterior, es decir, pretenden privarle de la satisfacción plena. El peligro y la angustia correspondiente que despierta la amenaza de insurgencia de los otros (codificado en los instintos en el discurso freudiano) que con él compartían el espacio histórico y sustentaban su poder refuerza sus mecanismos de defensa y por tanto de represión. La defensa de la unidad mínima de funcionamiento social se acentúa ante la inminente caída, más imaginaria que real, del modelo de familia que ese complejo ideológico mantenía<sup>13</sup>. De igual forma, se puede traslada está

---

<sup>13</sup> De ahí que la tarea de situar al psicoanálisis en el contexto histórico de su nacimiento (y evolución), suponga marcar la dependencia que su códigos maestros y materias primas (traumas infantiles, fantasías de las escenas primarias, conflicto edípico, etc..) mantiene con la institución histórica de la familia nuclear (Jameson, "On Interpretation" 62), algo que por otra parte ya señaló Lacan como el pecado original del psicoanálisis (*Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* o en *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu*). Más concretamente y como señala Jameson el psicoanálisis está vinculado a la "autonomización de la familia como espacio privado dentro de la sociedad burguesa y a la especialización en virtud de la cual la infancia y la situación familiar se diferencian cualitativamente de otras experiencias

dinámica del ámbito familiar al cuerpo social, entendida en los mismos términos de dominación, pero aumentando la máquina represora. Así, este grupo vuelve la vista al pasado histórico, y a su referente psicológico, en busca del momento de plenitud que éste albergaba, pero descubre que su felicidad, traducida en términos económicos en propiedades y privilegios, se tambalea a causa de los cambios que ellos mismos impulsores de esa universalización y priorización de la labor cultural han propiciado. Y de la misma forma que el adulto siente la injusticia de haber sido expulsado del paraíso o jardín edénico de la infancia (mitificado una vez abandonado), el trauma que supuso renunciar a la satisfacción permanente de sus instintos sexuales; la siente el sujeto histórico que ve como sus privilegios, cuyo origen también está en el pasado, tienden a desaparecer, y descubre que también el origen de su poder está basado en otro momento traumático, suplementario al de la felicidad de su disfrute, la renuncia o supresión de los demás que junto con él conformaban su paraíso, aquellos sin cuyo esfuerzo y trabajo hubiera sido imposible. Su abundancia o plenitud pasada se basa en la carencia y precariedad de los otros. Esta escena inherente a la de plenitud se convierte en el inconsciente cultural de una época que reconoce en el pasado un tiempo mejor del que a su vez se quiere borrar uno de los elementos que lo fundan y sustentan. El ejemplo del Sur americano es paradigmático, pues conjuga esa doble escena de plenitud y carencia, y cada vez que se vuelve al mundo idílico de la plantación aparece la mano negra que la fundó y que en cierta medida fue el inicio de su decadencia y extinción progresiva. La esclavitud es la sombra espesa que se cierne sobre el Edén de la

---

biográficas, así como la autonomización de la sexualidad" ("On Interpretation" 64).

plantación, de la misma forma que la represión, o renuncia instintual, lo es de la infancia. No es pues extraño observar como en *The Sound and the Fury*, los conflictos sexuales de Quentin trascienden los límites asfixiantes de su familia y señalan al marco histórico que produjo el esquema ideológico sobre el que ese modelo de familia se asienta.

## 5.- La familia faulkneriana: la Historia en clave menor.

La centralidad que la familia tiene en la narrativa de Faulkner<sup>14</sup> y las crisis a las que ésta se ve sometida, son un reflejo muy justo de la dinámica antes comentada. La mirada nostálgica con la que muchos de los personajes de sus novelas miran hacia ese mundo de la plantación, y la dependencia de los otros para configurar ese relato idílico, anuncia por una parte la fascinación paralizante que ejerce y por otra la angustia y desesperación por perderlo o haberlo perdido. Además que el declive de la familia (como en el relato freudiano) este vinculado a la aparición de perversiones culturales asociadas a la sexualidad y la raza (incesto y mestizaje) señalan la potencia que en el mito idílico de plantación tenía la represión de los otros genéricos y raciales para articular su poder. Si en *The Sound and the Fury* el incesto y el doble son como afirma John T. Irwin:

...images of the self-enclosed -the inability of the ego to break out of the circle of the self and of the individual to break out the ring of the family- and as such, both appear in his novels as symbols of the state of the South after the Civil War, symbols of a region turned upon itself (59).

En *Absalom, Absalom!* al introducir el elemento racial, a través del mestizaje, habla de la relación de dependencia que la gran familia tiene de la mano de obra negra, no sólo para mantener su poder y propiedades cuyo origen se sitúa en las revueltas esclavistas de Haití y sigue manteniéndose gracias a la colaboración inestimable

---

<sup>14</sup> "Faulkner is the premier American novelist of the family" (Kartinager, "Quentin Compson" 346). A lo que debemos añadir como señala Minter que para el autor de *Mississippi* las vicisitudes de la familia están intrínsecamente unidas a las de la región (18).

de ese grupo de "wild niggers" que se trajo de aquel país; sino también para satisfacer sus instintos sexuales, cuyo resultado es Clytie la hermana e hija negra, pero que antes ya había aparecido como anuncio de la caída en su matrimonio fallido con la madre de Charles Bon, cuyo color alimenta la historia de su hijo. La pesadilla que tanto atormentaba a Quentin en *The Sound and the Fury*, y que tanto le atraía a su vez, en la relación incestuosa con su hermana Caddy, en *Absalom, Absalom!* reaparecerá transformada en pesadilla racial al declararse no sólo que Judith y Charles Bon son hermanos, sino también, y quizás más peligroso culturalmente, que este último es en cierta medida "negro". Su presencia pasiva aunque obstinada no sólo reclama el reconocimiento paterno como afirma Irwin (67) para su estabilidad psíquica, sino también lo que el reconocimiento lleva implícito en la lógica patriarcal genealógica: su derecho a herencia. La invisibilidad del color de Charles Bon explicita la angustia sobre la que se sustenta la santidad de la feminidad sureña y la pureza que protege, así como lo artificial de su construcción. La pérdida que anuncia Charles como amenaza, imbrica pues todas las variables: la sexual, la racial y la económica; aspecto éste que ya había presentado en *Light in August* a través de la peripecia de Joe Christmas y que explotará en *Go Down, Moses* a través de la enrevesada historia de los McCaslin y los Beauchamp.

Si en *The Sound and the Fury* se había parodiado la familia heredera de la plantación en su obsesión por mantener los restos decadentes de su pasado glorioso, articulándolos sobre la sexualidad de su hermana y su pretendida promiscuidad; y los tres hermanos habían sido incapaces de relatar de manera coherente su propia historia de desposesión tejida alrededor de la significativa pérdida de pureza de su hermana, y por ende de su familia en cuanto ella

era el recipiente privilegiado de aquella. En *Absalom, Absalom!* la amenaza a la pureza familiar viene presentada desde el inicio de la dinastía, y es el fundador, Thomas Sutpen, el agente principal de destrucción, pues la fundación de la familia Sutpen y su escenario pertinente, la plantación Sutpen's Hundred, lleva desde su inicio la semilla de su destrucción ya que se basa en las múltiples exclusiones que fueron necesarias para instituir la, así como la sombra que proyectan sobre la mansión los otros que colaboraron para su construcción, activa y pasivamente. La pesadilla sexual de los hermanos Compson no parece planear sobre los Sutpen, y las mujeres de la novela, a diferencia de Caddy y Quentin II en *The Sound and the Fury*, son ajenas a la urgencia sexual de aquellas, su deseo queda subsumido en el de los hombres sobre los que descansa el relato, y es sólo en la intersección con la raza en la que la histeria sexual reaparece codificada como racial. La solución sentimental o romántica de su deseo aparece siempre enmarcado por la imposibilidad histórica para articularlo, ni tan siquiera el matrimonio frustrado de Thomas Sutpen con Ellen Coldfield lo tiene, y el cierre narrativo se obstina por impedir tal solución, basada en las expectativas creadas en el lector acostumbrado a los códigos romanescos de la plantación. Los Sutpen no son familia ni en su fundación pues no son capaces de repetir fielmente el modelo convencional establecido en la imaginación novelística del Sur, en la que la plantación nace *ex nihilo* fruto de la potencia de sus héroes fundadores, ajena a los avatares históricos de su fundación real. Thomas Sutpen desestima tales constricciones genéricas y culturales, al relatar toda su historia anterior a la llegada a Jefferson, y al evidenciar su origen oscuro, desconocido, explicita el del modelo al que quiere imitar aunque infructuosamente, es decir,

el oportunismo de Sutpen es el mismo que el de aquellos fundadores mitificados en la imaginación del Sur, más cerca del mundo salvaje y violento de la frontera, que del patriciado culto y decadente de la aristocracia europea, que irónicamente repiten los Compson. Y la repetición que de ese oportunismo lleva a cabo Sutpen pone en evidencia en la identidad de lo mismo (la estrategia de exclusión purificadora) la diferencia de sujeto y tiempo cuya riqueza y origen oscuros hacen referencia explícita a la de aquellos tenidos como modelos.

El mundo cerrado de la plantación, como el de el Edén bíblico al que refiere a través de la tradición idílico-pastoril occidental, es un mundo completo no sólo en sus contenidos sino en sus sentidos y valores, ajeno al cambio y al devenir temporal, en el que no existe posibilidad de alteración. Y es la alegoresis moderna la que al hacer una relectura introduce cambios que desestabilizan ese mundo mitificado y ponen en evidencia sus mecanismos de funcionamiento al ubicarlos en un tiempo y espacio concretos. La parodia trágica (descomposición genérica y familiar) que del mundo de la plantación aparece en *The Sound and the Fury* no hace más que explicitar la idealización que de ese mundo se había hecho, reprimiendo de aquel todas las fuerzas "oscuras", y la pérdida que tanto aflige a los hermanos Compson habla más de aquella idealización, y la consiguiente represión, que de la situación real de los hermanos, como espléndidamente demuestra Jason en su sección.

De igual forma, *Absalom, Absalom!* al indagar narrativamente en los orígenes, en la fundación de la dinastía pone en evidencia su historicidad haciendo ya imposible dar un cierre convencional al

relato de la plantación. La incoherencia narrativa, resultado de su descomposición, en *The Sound and the Fury*, entre el relato, sus narradores y la forma genérica elegida refleja la dificultad de continuar contando una historia cuyos actores y narradores se obstinan en limitar todo al ámbito familiar o psicológico excluyendo la voz de todos los otros que con ellos habitaban ese mundo ciertamente real y del que tan fuertemente dependen. El núcleo familiar al que pretenden reducir el relato no puede obviar su imbricación en todo un complejo sistema de relaciones sociales y culturales sobre las que se asienta, como no lo podía el relato del maestro vienés. La isla autosuficiente de la plantación ya no puede esconder su dependencia de todos los otros que reclaman para ellos la agencia histórica que hasta entonces se les había negado, su negativa a continuar siendo objetos de representación en los relatos idealizados de la plantación pone al descubierto la violencia requerida para reducirlos a objetos silentes, reflejos invertidos de los sujetos de la representación, toda vez que aquellos los objetos de representación también eran sujetos con historia y relatos propios, y nunca se habían dejado asimilar u homogeneizar completamente. La insurgencia de esos otros abre la puerta al infierno después de la caída, y como en Freud inaugura la reaparición de lo reprimido que reclama su olvido injusto y violento, la irrupción subterránea de lo natural dentro de lo cultural de lo que era parte esencial y constitutiva. El paraíso de la identidad y la posesión basado en una hegemonía violentamente ejercida, aunque mitificada en los relatos, se resquebrajaba con la germinación de las semillas del olvido, y la diferencia y la desposesión inauguraban el malestar moderno, más ficticio que real, pues la hegemonía seguía en sus manos aunque ya no podían esconder la violencia necesaria ni el origen de tal poder,



que tan astutamente se había enmascarado en el relato darwiniano de la evolución de las especies y su mejora continua: también el progreso, sustento discursivo de su hegemonía, se volvía contra ellos. La labor cultural reconocía sus deudas y limitaciones, y todo aquello que se había dissociado de aquella, codificado en lo material, lo corporal, lo racial, lo sexual, etc... exigía para sí la misma entidad y valor transcendente, es decir, afirmaba su valor "ideal", en cuanto legitimaba su lógica en instancias ajenas a la especificidad de la que surgía, situada siempre por encima de ella.

En cierta manera, Freud, como representante del pensamiento moderno, intuyó que su malestar se ubicaba más allá del drama psicológico, y a través del escenario familiar se imbricaba en un complejo sistema de relaciones interpersonales gobernado por una lógica menos universal de lo que se pretendía, descubriendo no sólo el origen "natural" de la labor "cultural", sino paradójicamente también el origen cultural de lo natural, como ejemplarmente señalaba al invertir la relación renuncia instintual / consciencia moral. Al presentar esa paradoja, paradigmática de la lógica patriarcal, instituía la eventualidad de ambas, es decir, si una categoría ideal, consciencia moral, era capaz de producir una real/biológica, renuncia instintual, esta última tomaba sentido primordialmente de un discurso ajeno a su propia materialidad, de la que parecía emanar "naturalmente". El fin entonces de la hegemonía conceptual contraía una deuda con el tiempo y espacio concreto de su origen, así como con el de su crisis moderna: su historicidad anulaba su universalidad. El psicoanálisis es un ejemplo palmario pues establece la prioridad de la interpretación sobre las evidencias o lo real, de la hermeneútica sobre la ontología, en cuanto es la primera la que da sentido a la última. Y en ese sentido

la hermeneútica no puede obviar la especificidad cronotópica del sujeto que la lleva a cabo así como la de las categorías que usa<sup>15</sup>.

Esta brecha que se abre entre el sujeto y su discurso es a fin de cuentas el origen de la desposesión o pérdida moderna, cuyo augurio psicoanalítico es que el objeto de deseo por excelencia, la madre, no sólo ya no existe, sino que nunca existió tal y como él lo había imaginado, no era más que un producto de su lógica discursiva, una representación, un significante. Y esta rebelión de los significantes acentúa la eventualidad de su poder, y lo que es más importante su temporalidad. El fin de la hegemonía del sujeto sobre sus productos anuncia no tanto la pérdida real de poder, sino la posibilidad de perder, el fin de su exclusividad. El tiempo irrumpe en el discurso moderno como limitación a la omnipotencia, y como posibilidad de cambio, aunque nunca certeza como constantemente demuestra la historia.

Es curioso notar el subsuelo común donde hunden sus raíces los diferentes relatos que hemos estado analizando (el psicoanalítico, el de la plantación, y el moderno). La referencia edénica de donde brotan los conflictos familiares y psicológicos descritos por Freud, localizada en ese tiempo antes del tiempo, de la

---

<sup>15</sup> No cabe duda que este es uno de los conflictos latentes en las teorías sobre la configuración del sujeto, centradas principalmente en lo genérico o sexual, pero su ámbito es más amplio. La integración de lo biológico y lo discursivo es pues un campo conflictivo donde lo esencial y lo constructivo luchan por dar sentido a un sujeto que se debate entre ambos polos; y el cuerpo parece haberse convertido en el escenario más adecuado para este combate "postmoderno" (Butler, *Bodies that Matter*; Grosz, *Volatile Bodies*; Fuss, *Essentially Speaking*), inaugurado por Freud al introducir la sexualidad como elemento disruptor en la labor cultural y heredero él también, a través de Rousseau, de un debate perenne en la cultura occidental (Bynum, "What's All this Fuss about the Body"). En este sentido parece interesante señalar la relación que Quentin en *The Sound and the Fury* mantiene con su propio cuerpo, a través de la cual codifica lo material y otros elementos concomitantes.

memoria y la palabra, ignorado pero deseado, conecta los escenarios freudianos con el cronotopo idílico-pastoril, y a través de él con la novela de plantación, representante de la nostalgia moderna por los orígenes rurales, donde las crisis de ambos mundos mitificados describen el tránsito al mundo de la desposesión, más imaginaria que real, el difícil camino de la plenitud, homogeneidad y unidad de las ideas, a la heterogeneidad y fragmentariedad de la realidad. Ese grado cero que la infancia anterior a la consciencia cubre, se abigarra para recibir en su inexistencia la plenitud y la felicidad máxima, cifrada en la satisfacción plena de todos los instintos, y que para alcanzar tal grado ha de basarse en la exclusividad del disfrute y por ende en la posesión. No es pues muy arriesgado relacionar la escena de plenitud freudiana con el mundo de la plantación, máxime si aludimos al carácter ideal de ambas. La plantación es el grado cero donde toman sentido la pretendida identidad sureña y la de sus cultura, ajena al momento real de fundación y atenta más a su mitificación narrativa, y pretende recobrar un espacio y tiempos nunca habitados como tales, geografías de un deseo que no reconoce límites, a pesar de la violencia necesaria para contrarrestar todo atisbo de insurgencia, quizás producto de una ansiedad o angustia.

No es por tanto de extrañar que al describir Bakhtin las vicisitudes del cronotopo idílico-pastoril en la tradición narrativa occidental asocie su reaparición en el siglo XV con el tránsito de la Europa agraria, latifundista y feudal a otros modos de producción (el comercio y la manufactura) que abrían la posibilidad de movilidad en la jerarquía social. Según el pensador ruso este cronotopo es la sublimación e idealización de la labor del agricultor medieval sometido a la tiranía, reprimida en los relatos, de la aristocracia feudal, aquélla que precisamente se resistía tenazmente

a la pérdida de hegemonía de su modo de producción, aquel que hasta entonces le había proporcionado exclusividad y riqueza (*Dialogic Imagination* 226). El mundo de la plantación pues es la variante sureña de aquel cronotopo, y su producción parece también atender a una misma lógica del fin de la exclusividad y la omnipotencia, bien amarrada por el narcisismo cultural que le alimenta, como la omnipotencia infantil en el relato freudiano, y como explica Bakhtin obedece más al malestar presente que al disfrute pasado, convirtiéndose en una crítica de aquél y elogio de éste.

La destrucción pues de este idilio será uno de los temas fundamentales de la narrativa de los siglos XVIII y XIX (Goethe, Sterne, Goldsmith, Jean Paul, Hardy, etc...), y quedará refrendada por el relato freudiano, el de Marx y el de Nietzsche. La expatriación del espacio idílico marca el tránsito de la idealidad a la realidad, del conocimiento al reconocimiento. Pero el Sur americano y el de América del Sur, paraísos naturales, explotados pero reales, concentraban en su geografía concreta el deseo de otros por el idilio pastoral a costa de sacrificar su propia existencia y la de aquellos que dentro de aquel colaboraron en su mantenimiento, meros objetos de representación. Como el viaje de Lena Grove que abre y cierra *Light in August*, simulacro patético del idilio y su armonía pastoral que encierra el ritual de linchamiento de Joe Christmas, ajeno pero nacido de él.

Como en el Génesis la escena de la fundación de la humanidad, el origen de orígenes, introduce todos los factores que anuncian la caída por mediación del otro: la satisfacción del instinto sexual que inaugura la mujer y el pecado, con la consiguiente represión por

parte de la autoridad, que expulsa al hombre y a la mujer de ese paraíso de satisfacción plena como castigo ante la desobediencia, e instaura la consciencia moral (a través de la vergüenza) y la fuerza represora que la caracteriza. Paralelo, en cambio, a este escenario psicológico de pérdida mítica, se crea paradójicamente la familia basada en ese hecho animal que ha propiciado la expulsión, más cruel, si cabe, por su carácter necesario, y cuya secuencia histórica marca un fratricidio inducido por la propiedad: el asesinato sobre el que se asienta la genealogía simbólica del mundo occidental.

Toda esta paráfrasis de los textos freudianos parece ser una glosa de los hermanos Compson, y de igual manera que la angustia psicológica freudiana reclama una vuelta de tuerca que ilumine su lado histórico, también lo pide el viaje introspectivo (genérica y culturalmente) de la narrativa faulkneriana y la tradición de la que surge, desvelando uno de esos hilos a los que alude Benjamin ("Tesis sobre la filosofía de la historia", 165) y que conforman la urdimbre del pasado que en un momento pueden ser rescatados desde el presente en la inminencia de un peligro.

## 6.- Alegorías del deseo: la pérdida y sus significantes.

Como hemos visto tanto el relato freudiano como el faulkneriano articulan todo su poder sobre la pérdida inherente al mundo que habitan. El malestar moderno que la labor cultural fomentaba hundía sus raíces en la renuncia instintual que la instituía, y que además se articulaba sobre la pérdida del objeto de satisfacción por excelencia, la madre. En la lógica freudiana la satisfacción a la que se renuncia proviene de la posesión del objeto, en cuanto es fruto de la introyección y parte constitutiva del sujeto, en su identificación narcisista, es decir, es una representación subjetiva del objeto que asemeja más al sujeto que representa que al objeto: el sujeto identifica al objeto consigo mismo ya que como bien afirma el pensador vienés, "el reencuentro con la identidad proporciona goce" (*Más allá del principio del placer* 2524). Asimismo, la dinámica deglutoria que define el deseo a través de la posesión del objeto y su apropiación, pierde toda validez si el objeto se resiste a su estrategia de dominación. El modelo universal psíquico que presenta Freud descubre entonces en la eventualidad de la posesión, y por tanto del poder, la línea de fuga por la que se desvanece el paraíso cultural y sus productos. Pero a su vez reconoce que el sujeto es capaz de controlar el desamparo producido por la pérdida del objeto, si éste (el objeto) puede ser sustituido por otro sin perder su valor simbólico y el sujeto asume una posición activa, repitiendo la escena de la pérdida de forma vicaria, para contrarrestar la potencia devastadora que encierra la mujer, el objeto de deseo por excelencia en sus múltiples acepciones (*Más allá del principio del placer* 2522). Al carecer el objeto de entidad definida fuera de la que le otorga el sujeto de la representación, puede ser sustituido por cualquier otro al que se

otorga las mismas características. En esa línea de argumentación encontramos que si la identidad proporciona goce, y es por ello que todo objeto ha de pasar la consiguiente depuración, entonces la diferencia proporcionará disgusto o malestar, que es en última instancia la reacción de un sujeto que no reconoce en la realidad el referente que originó la representación o tal vez no se reconoce en los objetos, ni reconoce su propia objetualidad.

Mas la madre, la mujer, como ya notamos, se convierte en el punto de conexión entre el hombre y la naturaleza de la que proviene y a la que tiene que controlar. Y la pérdida originaria está vinculada a la desaparición de ésta y a su sustitución por otro objeto sobre el que ejercer su poder, pero a la que irremediamente, y debido a la repetición, vuelve siempre. Como bien señalaba Derrida: "The natural woman (nature, mother, or if one wishes the sister) is a represented or a signified replaced and supplanted in desire, that is to say in social passion, beyond need" (*Grammatology* 266). Ella es el significado al que la cadena repetida de significantes refiere siempre indirectamente, en cuanto es su ausencia la que da sentido a la repetición que genera el deseo como necesidad de volver a tener, a poseer. Resulta curioso advertir como la pérdida originaria lleva la marca natural de la mujer, y todas sus otras codificaciones, y aparece de forma simultánea a su emancipación real del yugo que le impone la cultura patriarcal. Es entonces cuando la pérdida al ver entonces particularizado su objeto, al reconocer su ser y estar de un tiempo y un espacio concretos, se subsume en una Pérdida universal y ajena a la historicidad de aquella, que pasa a ser esencia definitoria del hombre moderno. Y a éste el cronotopo idílico-pastoril le es muy útil para desarrollar narrativamente la historia de su desposesión o

expatriación, provocada supuestamente por su alejamiento del mundo natural. Es entonces cuando los mundos asociados a la mujer surgen como escenarios propicios para este relato de la pérdida: la infancia y lo natural.

No resulta, pues, extraño observar como en Faulkner la escena de la pérdida viene asociada al abandono de la infancia y del mundo natural, en sus dos versiones, la salvaje que simboliza el bosque o la selva, y la dominada que es la plantación<sup>16</sup>. *Go Down, Moses!* es un buen ejemplo pues conjuga ambas variantes, como también lo es, aunque de manera menos evidente, *The Sound and the Fury*. En este último caso la pérdida está vinculada a la hermana y no sólo es el eje de toda la obra, como certeramente señala Sundquist: "for the loss of Caddy represents the crucial generative event in the book", y como también insiste Bleikasten (*Ink* 47) sino que también se propone como paradigma de la pérdida en Faulkner: "Caddy is the very symbol of loss in Faulkner's world" (*Faulkner* 11). Mas la pérdida que simboliza prescinde de su particularidad como personaje, y la somete a la tiranía de las representaciones impuestas que su cultura propicia. En esa cultura como describió

---

<sup>16</sup> Este hecho ya lo señaló Minter: "The deep nostalgia that informs so much of his fiction is often associated both with loss of the big woods and with loss of childhood -that is, a world prior to disappointment, division, bitterness, a world not yet in need of face-lifting" (17). El tema de la infancia masacrada y dolorosa es en Faulkner uno de los temas favoritos, muestra de un mundo y un felicidad perdidas y nunca tenidas ni disfrutadas. La infancia en Faulkner, como en Freud, resume más que la consciencia de su disfrute la de su abandono. No es pues de extrañar que pueda ser comparado en este respecto a Dickens, por el que profesaba gran admiración (*Lion* 18, 49, 60, 11, 217), frente a la infancia feliz de otro de sus predilectos, Mark Twain; aunque parece existir una suerte de tendencia en la novela moderna a la nostalgia por la edad dorada de la infancia (M. Proust, *En busca del tiempo perdido* y especialmente los recuerdos infantiles recobrados en *Combray*), que puede ser inducida por la autonomización de la infancia como una etapa diferenciada en la biografía humana que se lleva a cabo en el siglo XIX y que fue refrendada por el discurso psicoanalítico. No obstante, nos resistimos a aceptar la interpretación biográfica como causa fundamental de su elección.



Kolodny la mujer, especialmente su cuerpo, deviene en metáfora del paraíso edénico de la plantación y sus riquezas (5-27), protegido y custodiado, y cuyo disfrute exclusivo es sinónimo de hegemonía. De ahí que el cuerpo de la mujer ajeno a su valor simbólico se convierta en espacio donde demostrar su hegemonía, y el control sobre aquél que asegure su disfrute exclusivo sea el objetivo último.

Luego la pérdida que ésta actualiza remite a la pureza, en cuanto acceso restringido y exclusivo a su cuerpo y a sus capacidades reproductoras, que su virginidad protegía (como obsesivamente repite su hermano Quentin en su sección), y que se legitimaba en el discurso victoriano como la mayor de las posesiones; y a través de aquélla a la pureza genealógica que a través de ella se perpetuaba. No obstante, no podemos abandonar la argumentación sin escuchar como exige Minrose Gwin la voz de Caddy Compson, que deglutida por sus hermanos, se convierte como en el discurso patriarcal en un objeto de cambio en la economía genealógica de la familia; ni tampoco transcender su especificidad como sujeto en un significativo más del conflicto racial subyacente<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> En ese sentido, esta estrategia de proyección hacia el otro de los deseos del sujeto es la misma que Walter Taylor analiza en relación al "negro", y que tan justamente resumió Ralph Ellison en *Shadow and Act*: "Americans create their self-image in terms of a joke at the center of American identity" (54). Una estrategia en virtud de la cual se proyecta fuera de sí aquello que displace o que genera culpa, y en última instancia es como el doble, repetición sublimada (parte idealizada y otra reprimida) del sujeto. Sin embargo, no podemos entonces, como muy acertadamente anotó Laura Donaldson, olvidar al estudiar la relación de poder entre Próspero y Calibán en *The Tempest*, en la que el primero esclaviza al segundo en virtud de su inferioridad racial; el otro eje de poder y violencia, en este caso genérico y sexual, por el cual Calibán pretende acceder al cuerpo de Miranda (66). Ambos procesos de represión y dominación se circunscriben dentro de la misma estrategia de poder de un sistema y una ideología que, como ejemplifica Freud, se basa y se legitima en ellos para perpetuarse en él tiempo.

Dudamos por tanto de las estrategias esencialistas en las que las figura del negro y de la mujer se convierte en lugares privilegiados de diferencia que asumen la hegemonía interpretativa, llevando a cabo un nuevo giro de poder en virtud del cual la labor de exclusión perpetúa su mecanismo,

Su ausencia, como han notado la mayor parte de los que se han acercado a la obra, es el centro gravitacional de la novela, y como en el drama freudiano, pasa a ser el evento que determina toda la historia psicológica de los hermanos, de tal forma que ninguno de ellos es capaz de representarse sino es en su relación con ella. Pero también como en Freud, su ausencia esta estrechamente relacionada, si no exclusivamente, a la sexualidad que esta despierta. Es más, la presunta promiscuidad de Caddy en torno a la cual se teje el relato de la decadencia de la familia y el malestar de los hermanos, habla más de la sexualidad de los hermanos y su deseo que de ella. Ya que al hacer ella un uso discreto de su propia sexualidad, y reapropiarse de su deseo, de ser agente y actor de su propio relato, pone en evidencia que su ausencia es mucho más dolorosa por la pérdida de poder y posesión, que por la del objeto en sí. La mujer, y Caddy no puede ser menos, es objeto de cambio en la economía libidinal del hombre a través de la cual se articula la omnipotencia patriarcal masculina que exige para su felicidad el control absoluto sobre todos los objetos. Y cualquier marca de insurgencia despierta la angustia del poder que entiende toda pérdida local como anuncio de la pérdida absoluta. La asunción por parte de la mujer de su papel como sujeto históricamente interpelado abre una brecha insalvable en el mundo de felicidad masculino, que relata la amenaza a su dominio desde el ámbito que menos controla, y como en el caso de los hermanos Compson, especialmente Quentin y Benjy, la sexualidad de Caddy irrumpe como el agente devastador, ya que no sólo amenaza la genealogía

---

convirtiéndose en una simple sustitución. Nuestro objetivo es precisamente no privilegiar ninguno de esos otros, ni darles rango superior, y de esta forma al ponerlos en diálogo descubrir el sustrato ideológico del que se alimentan.

protegida de cualquier contaminación exterior sino que despierta en ellos aquella parte que no controlan, su propia sexualidad, y parece que al hablar de la promiscuidad de su hermana y su custodia, lo hacen de los problemas con su propia sexualidad. Hecho este que en la sección de Quentin se muestra abiertamente tanto por el encuadre narrativo<sup>18</sup> de las escenas de Caddy y sus amantes, como por la urgencia por negociar su sexualidad cada vez que ésta aparece. Ambos hermanos, Benjy y Quentin, demuestran una excesiva consciencia, transformada en celo, de los progresos sexuales de su hermana, detectada naturalmente por ambos, el uno a través de su olor a árboles y el otro a través de la madreSelva; como también lo es Jason en relación a la de el sustituto simbólico y biológico de Caddy en su sección, su hija Quentin II, que se transforma en el nuevo objeto de deseo de la economía genealógica de los Compson, esta vez ya degenerada en una manipulación grosera.

Como en el relato freudiano, la sexualidad femenina, y la masculina a la que representa, irrumpe para destruir el idilio familiar ajeno a ese tipo de materialidades. En efecto, el malestar filial se urde en torno a la autonomización de Caddy, ejercida a través de su sexualidad, y Caddy al asumir su voz y deseo, habla como sujeto y por tanto deja de ser objeto para sus hermanos. Pero la figura de Caddy es una ausencia que convoca más significados que los estrictamente concretos de su personaje:

---

<sup>18</sup> En este momento no podemos dejar de hacer referencia a los trabajos de John T. Matthews cuya transcendencia en este aspecto ("Faulkner's Narrative Frames") al igual que en el análisis de los diferentes discursos de la sociedad (*The Play of Faulkner's Language*) en conflicto ("absent centers") ha supuesto un impulso y ha dotado de energías renovadas a los estudios faulknerianos. Además de esta forma reconocemos la deuda que nuestro estudio tiene con sus trabajos.

They are like tragic and comic masks of a single meditation on the mysteries of absence: the departed sister, the dead mother, both of whom bring to life the imagination of bereft families. It is as if the vacant space in which Caddy or Addie once stood is now the dark silence of significant speech, an absence waiting to be filled with meaning (Kartinager, *The Fragile Thread* 6).

Mas el vacío transcendido que señala Kartinager, se llena en el discurso filial con aquellas otras historias elaboradas para contener su especificidad relegándola, como decía Derrida, a un significado al que parecen dirigirse todos los significantes del deseo social.

Es necesario señalar en este momento una hecho que es más que coincidencia, las dos novelas que escribirá a continuación de *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* y *Sanctuary*, reelaboran de diferente forma la pérdida de la mujer y su ausencia, así como las consecuencias devastadoras que esta tiene, evidenciando en cada una de las repeticiones la violencia necesaria para seguir manteniendo silente su figura e intacto su poder. Parece como si la pérdida de la mujer y sus universos concomitantes inaugurará la desposesión masculina y el fin de su paraíso<sup>19</sup>: anuncio de su caída.

---

<sup>19</sup> No es pues extraño que la escena generadora de la novela, que se describe en la sección de Benjy y que Quentin también recordará en uno de los momentos álgidos de su relato ("do you remember the day dammudy died when you sat down in the water in your drawers", 189), en la que Caddy después de bañarse en el riachuelo, y con las enaguas sucias, se dirige al peral para subirse y así poder comprobar, saber, qué ocurre en la casa, ignorante de la muerte de su abuela, contenga todos los elementos de la escena edénica de la caída del Génesis bíblico, desde la inocencia del baño y la infancia, la tentación ("A snake crawled out from the house", 44), el árbol de la ciencia desde el que descubre lo que sucede, y la visión reveladora que a través de sus enaguas sucias ("We watched the muddy bottom of her drawers", 46) refiere a su trágico final, que vincula sexualidad y muerte (Bleikasten, *Ink* 73), y la infelicidad que tal reconocimiento contrae. Y como en la escena del Antiguo Testamento la mujer se encarga de ser punto de intersección de

Pero el hecho de proponer a la mujer (ya sea como madre -Addie Bundren-, hija -Caddy Compson-, o hermana -Temple Drake) como centro traumático desencadenante de la tragedia familiar, nos hace preguntarnos, ante su incapacidad real para actuar, si no es la decadencia del sistema ideológico-económico el que reclama la tiranía sobre los objetos de representación, producto más de la angustia que de la realidad. En otras palabras, ¿Es la mujer en el discurso freudiano y moderno ajena a la lógica que la erigió como agente del malestar, o por el contrario surge precisamente de una ideología concreta que le da sentido y la representa como tal, trascendiendo no sólo la lógica sino el espacio y tiempo concreto de su producción?

Pero el drama de la familia Compson, como el de la mayor parte de las familias faulknerianas (los Sartoris en *Flags in the Dust*, los Hightower en *Light in August*, los Sutpen en *Absalom, Absalom!* o los McCaslin en *Go Down, Moses!*)<sup>20</sup>, se encuentra estrechamente relacionado al de la región a la que pertenecen, como ya apuntó David Minter:

For Faulkner as for Nathaniel Hawthorne, the story of region was inseparable from the story of family. The sense of being entangled in a great web of persons and events, centering on family but extending beyond it, is everywhere present in Faulkner's fiction, from the Sartorises to the Compsons to the McCaslins (3).

---

todos los relatos: objeto privilegiado de representación, que permite desviar la atención del reconocimiento de la diferencia a la tragedia que causa.

<sup>20</sup> A este respecto es digno de resaltar el análisis de las familias que aparecen en las novelas de Faulkner llevado a cabo por Kartinager ("Quentin Compson") y que sin explicitarlo pone en evidencia esa relación.

Pero esta constatación, que se hace mucho más evidente en novelas como *Absalom, Absalom!*, está presente en estas primeras novelas a través de las tradiciones novelísticas del Sur y los géneros que servían de vehículo para expresar los intereses del grupo hegemónico y la ideología subyacente. Y como decíamos, de la misma manera que el discurso freudiano necesitaba una vuelta de tuerca que iluminará su imbricación histórica en un momento y espacio concretos, también lo necesitan los dramas familiares faulknerianos, es decir, la pérdida de Caddy que embarga la capacidad creativa de los Compson se imbrica en una pérdida mayor a la que su cultura constantemente refiere, y sin la cual parece carecer de sentido. El Sur teje su identidad en torno al mundo perdido de la plantación y al paraíso de poder que este representaba, pero que se sublimaba en los relatos idílico-pastoriles de aquellos tiempos felices antes de la Guerra, aquellos a los que Faulkner se refería en la introducción, que escribiría cinco años más tarde cuando estaba componiendo *Absalom, Absalom!*, como: "a makebelieve region of swords and magnolias and mockingbirds" ("Introduction [I]" 71) pero que como él mismo afirma, "never existed at all" (71), y que sin duda hacía referencia a ese culto de la nostalgia cuyas representaciones sentimentalizadas en los relatos de plantación sirvieron para cimentar la identidad de esa cultura particular basada en esa estrategia que tan sutilmente Moreland denominó "self-purifying exclusion" (15), y que consistía en expulsar fuera de sí todo aquello que pudiera manchar la imagen inmaculada que se habían forjado de si mismos y de su historia. La ficción se encargó entonces de legitimar el veredicto que la historia oficial ya había emitido, y esta idealización consciente de su pasado obligaba a sus productores y gestores ideológicos a mantenerse en

un estado constante de alerta invirtiendo emocionalmente en su defensa las energías, que permitían desviar la atención de otros interés más espurios pero más reales, los económicos.

Como afirma Bajtín, las tradiciones culturales y literarias, productos de una ideología concreta que las encumbra como modelos, perviven en las formas objetivas, los géneros, que esa misma cultura asume como propios (*Dialogic Imagination* 249). En ese sentido la asunción de esos géneros comporta algo más que una simple elección formal de expresión, en tanto que con ellos asume aquella ideología que los produjo<sup>21</sup>. Los géneros al ser vehículos intersubjetivos e interindividuales, es decir, sociales, funcionan como el lenguaje, y son independientes del individuo que los usa y a través de él hablan. Cada actualización alberga la historia de su uso pasado, y el germen de sus usos futuros, una historia que lógicamente no podemos separar de los sucesivos momentos de producción, y en ese sentido son memoria silente de aquel tiempo y espacio concreto, inscrita como huella en cada obra, cautivadoramente ausente.

Por ello la novela de plantación, y las tradiciones genéricas coadyuvantes en la elaboración de la cultura del Sur, tiene una

---

<sup>21</sup> Uno de los aspectos fundamentales en la variopinta y muchas veces contradictoria producción del pensador ruso, y en cierta medida unificador es su insistencia en entender cualquier acción humana como orientada socialmente, y especialmente cualquier producción verbal. Para él el lenguaje no es un sistema inerte de categorías abstractas, sino que lo concebía como ideológicamente saturado capaz de asegurar de esta forma un máximo de entendimiento entre las diferentes esferas de la vida ideológica (*Dialogic Imagination* 271). Tanto la heteroglosia como el dialogismo son conceptos que arrancan de esa primera intuición, la primera porque refiere a aquellas fuerzas (históricas y sociales) que tienden a la dispersión del sentido, a la imposibilidad de fijarlo sistemáticamente, siempre dependiendo de cada una de sus manifestaciones particulares; y el segundo implica la inherente interrelación de cualquier manifestación verbal con el resto, pasadas y futuras (*Speech Genres*).

particular historia de producción, y Faulkner, heredero aunque no perpetuador, no puede desentenderse de la deuda que contrae con esas obras, y el diálogo que con ellas entabla no sólo es útil para inscribirle en esa particular cultura, sino para interpretar su propia intervención en esa tradición genérica. De la misma forma que hemos de reconocer el diálogo que muchas novelas de autores afroamericanos<sup>22</sup> establecen con ese género y con el momento histórico y la ideología que le vio nacer. Es más, los problemas que en muchos de los casos tienen los narradores de las novelas de Faulkner (como Quentin en *The Sound and the Fury* y en *Absalom, Absalom!*) para manejar esos materiales heredados y la descomposición que entre sus manos se produce, es un índice claro de que ya es imposible contener las voces excluidas, así como esconder las estrategias de represión y los intereses que propiciaron tal idealización. Como en el caso de la obra de Freud, llevan dentro de si su propia crítica, al poner al descubierto sus más íntimos mecanismos de funcionamiento.

---

<sup>22</sup> Podemos destacar *Beloved* de Toni Morrison, *The Colour Purple* de Alice Walker, *Flight to Canada* de Ishmael Reed, *Linden Hills* de Gloria Naylor, o el éxito de ventas *Roots* que paradójicamente acepta la convención decimonónica de la construcción de un hogar y la familia como objetivo de toda emancipación, hecho que queda reforzado por la homogeneización de intereses con la clase media blanca que muchas de las telecomedias afroamericanas han llevado a cabo desde la década de los setenta.

Mas en las otras novelas menos complacientes, los afroamericanos al volver la vista a su pasado no sólo revisaron su papel en aquel momento histórico sino que usaron el mismo género que sirvió para legitimar su opresión, a veces parodiando sus estrategias de contención, otras invirtiéndolas, pero siempre atentos a esa memoria discursiva que les llegaba a través de la novela de plantación. No cabe duda que Faulkner juega un papel importantísimo en su relación con esa tradición y todas las fuerzas disgregadoras que contenía, y por eso se presenta como una piedra de toque entre las tradiciones literarias del Sur y la narrativa afroamericana (Walter Taylor, *Faulkner's Search for a South*, Craig Werner, "Minstrel Nightmares: Black Dreams of Faulkner's Dreams of Blacks"; y Sundquist, "Faulkner, Race, and the Forms of American Fiction").



De esta forma, si las obras que se integran en esta tradición, que delineamos anteriormente, surgieron y tomaron fuerza gracias a la pérdida de aquel mundo edénico que la plantación simbolizaba y que desapareció imaginariamente tras la derrota en la Guerra de Secesión<sup>23</sup>, y aquel paraíso perdido fue el catalizador de los intereses y las ansias inmovilistas de un grupo concreto por mantener su posición privilegiada, entonces será necesario establecer qué relación se establece entre esas obras y las de Faulkner para de esta forma introducir un elemento más a la hora de interpretarlas. Y en última instancia instituir un diálogo entre esa Gran Pérdida que mueve la cultura particular del Sur, y aquella otra pérdida más local que tan fuertemente condiciona la biografía de los hermanos y la familia Compson. Y de esta manera, añadir esa última pérdida que Freud detectó y que es el centro traumático del hombre moderno, para completar, como si de un rizoma se tratara, el escenario donde se representa el drama o tragedia faulknerianos<sup>24</sup>, cuya última manifestación queda plasmada en una

---

<sup>23</sup> Una paradoja que enunció O'Brien en su estudio de la idea Sur al constatar que la idea del Sur se vio reforzada una vez que su expresión política, la Confederación, fue derrotada en la Guerra, es decir, el Sur como entidad mítica expresión de la nación romántica enraizada en sus orígenes rurales surge de las cenizas de su destrucción como posibilidad política real.

<sup>24</sup> Más ambicioso sería el proyecto de incluir todas estas pérdidas y su interpretación dentro del debate postmoderno, para el que la pérdida, como muy acertadamente señala Judith Butler, es el problema central de todos los "Post-", en torno al cual se busca una solución epistemológica al callejón sin salida y al fatalismo donde conducen ciertas argumentaciones al enfrentarnos a la imposibilidad de trascender nuestra especificidad, prisioneros de ella: "the loss of the subject as center and ground for meaning has been, and still is, the condition of possibility of a discursive modality of agency" ("Poststructuralism" 8). De tal forma que esa descentralización de la posición del sujeto no se convierta en repetición melancólica de aquellos grandes ideales ya perdidos, sino en el punto de partida para establecer ideales más locales que devuelvan al sujeto la confianza en su propia agencia o como Butler afirma "the sense of politically practicable possibilities" (10).

No obstante, sólo la elección del objeto de análisis así como las herramientas metodológicas usadas dan fe de la adscripción de nuestros propios posicionamientos a tal línea de investigación epistemológica, fruto

pérdida que parece transferirse al lector en forma de incoherencia narrativa que dispara la ansiedad del lector por dar término o redondear una obra que carece de él, ya que ha trasladado el esfuerzo significativo del eje argumental al constructivo.

De esta forma y contrariamente a las expectativas creadas en el receptor, el sentido es el resultado de la acumulación de fragmentos sin propósito definido, que como en la obra barroca, se encuentra en espera permanente de un milagro que los de unidad, ajenos entonces a la secuencia casual de acontecimientos (Benjamin, *El origen* 127). El fragmento literario, la ostentación de la factura que este manifiesta, remite pues a una nueva pérdida que ha de añadirse a las que ya acumula la familia Compson en *The Sound and the Fury*, ya que introduce en el discurso literario aquello que a base de represión cultural había desaparecido: su propia materialidad, su carácter de objeto manipulado del que no sólo no se han borrado las marcas de tal actuación sino que se exhiben. Entonces, lejos ya del carácter mimético que el arte decimonónico, había impuesto, la novela reivindica para sí el carácter de jeroglífico, de suma caótica de signos indescifrables, e indaga en los orígenes de toda representación. La novela fuerza de hacerse más artificial, al evidenciar su factura, revela su propia falsedad en relación al objeto o realidad a la que nombra, pero a la que irremediabilmente se encuentra unida como su único horizonte de posibilidad.

---

también de un tiempo y espacio concretos y heredera de aquellos fundadores de la modernidad a la que la postmodernidad constantemente rinde tributo. El presente desde el que hablamos no puede desvanecerse en el objeto de estudio y ha de demostrar sus propias marcas de filiación: al hablar de otro tiempo y otros objetos no podemos dejar de referir a nuestro propio tiempo y a nosotros mismos. Como magistralmente advirtió Gadamer: "understanding always involves something like the application of the text to be understood to the present situation of interpreter" (*Truth and Method* 196).

La consciencia de la factura y de los materiales, así como su ostentación demuestran, más allá del giro esteticista de recuperación subjetiva, la inadecuación de las formas tradicionales de representación a las realidades presentes, reclamando para la representación el valor de objeto, a saber, cosificando su producción, de tal forma que independizara de la realidad y estableciera con ella una relación horizontal, de igualdad, y no vertical, de dependencia. Curiosamente la autonomía del arte y sus productos que este giro esteticista buscaba, en relación a las otras esferas de producción social, deviene en dependencia ya no de la realidad sino del sistema de representación que lo soporta, donde el objeto huérfano de sentido queda sometido a la tiranía del mimetismo que quiere reproducir, siempre igual a sí mismo (Bürger 78).

En efecto en la obra vanguardista, y *The Sound and the Fury* ciertamente lo es, la palabra, el fragmento, reclama su propio sentido, ajeno al establecido convencionalmente. La novela en busca de su emancipación y liberación del referente real acaba investigando en su propia materialidad. El esfuerzo idealista de la estética romántica, de la que la vanguardia es digna heredera, en su búsqueda infructuosa por desasirse del mundo y sus objetos que constriña y restrinja su capacidad de significación, termina aferrándose a la materialidad como única vía de escape, testigo insondable y silente donde se origina toda significación. De forma tal que escapando de los códigos de representación realistas y sus esfuerzos miméticos, encuentra en la materialidad el vehículo de expresión un realismo más radical si cabe, ya que le permite crear objetos cuyo significado surge de sí mismos, pero que extrae de lo que no está, de lo ausente y perdido, su potencial significativo. Está

paradoja llega a su máxima expresión en la pintura abstracta o en la poesía automática de los surrealistas, pero no deja de estar presente en novelas de Faulkner como la que comentamos o *As I Lay Dying* y entonces exige de nosotros algo más que la constatación formal que brillantemente realiza Bleikasten en *The Ink of Melancholy*, en dirección a la interpretación y el compromiso ético que esta contrae.

De ahí que cuando Sunquist afirma que *The Sound and the Fury* "is demonstrably about failed integrity - in the Compson family, the Southern dream, the novel as conventional form and the mind of the author" (*Faulkner* 9), no podemos disentir si no fuera por el matiz negativo o peyorativo que tal afirmación tiene en su análisis; como tampoco podemos disentir de las tesis formalistas promovidas por los New Critics y perpetuada en los estudios faulknerianos hasta 1980, en virtud de las cuales el fallo elevado a categoría estética da sentido a su novela, ajeno a la contingencia de su producción. En efecto, *The Sound and the Fury* es una afirmación radical de la objetualidad de la novela, de su búsqueda de independencia de los referentes tradicionales, y como un cuadro cubista rescata a la representación de la tiranía de los objetos a los que refiere, generando su propio sistema de descodificación, y estableciendo con ellos un diálogo crítico. Luego aquello que molesta a Sundquist en tanto que no explicita el Sur y sus problemas, es precisamente el resultado de su lucha con los materiales y los sistemas de representación tradicionales, así como los conflictos de toda índole que la ideología que subyacía presentaba en su relectura presente. El malestar estético quizás sea otro de los frutos de la modernidad con sus propias obras, e imbrique esta pérdida formal en aquélla que tan vehementemente niega.

Resulta entonces esclarecedor observar como los diferentes narradores de la novela bregan con los materiales con la intención de contar una historia que se resiste a ser contada, y la descomposición a la que la novela es sometida es pareja a la del sistema que la produjo en sus formas convencionales. Los hermanos Compson, Benjy, Quentin y Jason, codifican la pérdida como personajes y como narradores en dos ámbitos si no independientes si distintos, y desde esos dos planos hemos de negociar su sentido. La pérdida que sufren como personajes es la que hasta ahora hemos estado analizando, pero la pérdida a la que remiten como narradores trasciende como la anterior los límites clasutrofóbicos de su hogar y familia, y remite a la pérdida de confianza en los vehículos tradicionales de representación cuyos materiales ya escapan al control cultural ejercido a través de las convenciones, y que a su vez transfiere al lector en forma de incoherencia o hermetismo. La radical alteridad que el objeto, como artefacto cultural, alberga dentro de sí impulsa a la novela a un viaje interpretativo donde la relación entre las partes y entre los fragmentos esta siempre por determinar, no sólo entre las diferentes secciones de la novela, sino también entre todos los fragmentos que componen cada una de ellas. Y esta incertidumbre que el objeto proyecta sobre el discurso novelístico reconoce el hueco insalvable entre la realidad y su representación, siempre presente, pero nunca puesto de manifiesto tan explícitamente. Esta incertidumbre atañe tanto a la realidad como a la representación y a la agencia mediadora que las pone en relación, todos empeñados en sacrificar el sentido en aras de su pretendida autonomía y aislamiento endogámico.

**III.-**  
**QUENTIN COMPSON:**  
**EL SUR Y**  
**LA MODERNIDAD**

# 1.

## TIEMPO DE LA NARRACION, TIEMPO DE LA HISTORIA.

### 1.1.- "In time again"

"When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight and then I was in time again, hearing the watch" (*The Sound and the Fury*, 93). Desde el comienzo de la sección aparece el motivo obsesivo que la impregnará: el tiempo. Un dato que la mayoría de los críticos que se han acercado a esta novela han señalado. Como ya ocurrió en el principio de la primera sección de Benjy, en la que las condiciones especiales de la visión determinaban lo que el receptor veía, se pospone ese 'yo' al final de la frase, por lo tanto dando preeminencia a las condiciones antes que al sujeto; en este caso desde la primera palabra ("When...") el matiz temporal se impondrá como determinante de ese yo que está en el tiempo pero más como maldición que como marca de su historicidad. De la misma manera, este arranque evidencia la calidad material que para el narrador-protagonista tiene el tiempo, refiriéndose a él metafóricamente, a través de la sombra de la ventana que el sol de la mañana deja en las cortinas. La sombra que en Benjy marcaba la disociación entre el yo material y el pensante,

en Quentin se transforma en indicio del tiempo: sustancia material de las cosas, cuya significación legitimará su relevancia en las múltiples repeticiones que de su propia sombra acumulará a lo largo de la sección, así como su intento de deshacerse de ella. Pero esta sombra se presenta más como reflejo indirecto que como certeza real, que en este caso parece desempeñar el reloj que también escucha<sup>1</sup>. De nuevo la subjetividad está supeditada a las circunstancias temporales que la determinan. Es más, esa materialización objetiva del tiempo que la sombra efectúa acaba siendo refrendada por el reloj que de una manera u otra refiere a la ilusoria dominación que a través de éste la cultura ha hecho, una racionalización que impida sorpresas. Una suerte de sortilegio que busca gracias a su medición, a la serie numérica que se repite, controlarlo, y de esta manera poder predecir lo que vendrá. El tránsito de la sombra a su cuantificación numérico-espacial, desplaza entonces la angustia a términos comprensibles en cuanto conocidos, pero inmediatamente vuelven a desequilibrar ya que la certidumbre del reloj, es tan arbitraria como la de la sombra. Es

---

<sup>1</sup> Es digno de anotar en este punto que también desde el comienzo de la sección las percepciones sensoriales llevan a cabo la labor de intelección que el narrador es incapaz de realizar por medios más convencionales. La importancia de estas percepciones irá desplazándose de los sentidos cuyo control cultural está más afianzado como la vista y el oído, con los que comienza la sección, hasta aquellos que denotan una cercanía mayor al mundo animal y mayor primitivismo, como es el olfato, que al final de la sección, y a través de su obsesión como la madreselva, se convertirá en centro de interpretación de su propio estado. Las percepciones sensoriales que son marcas del existir, en tanto que ubican al sujeto en un espacio concreto y por tanto son índice de su materialidad, parecen desplazar esa constatación de presencia a un terreno onírico cuya constante repetición les otorga una opacidad ajena a su valor indiciario. Además, la proximidad de los tres hermanos narradores se descubre a través de sus obsesiones olfativas, si bien Benjy es el que más uso hace de ellas, identificando a los otros personajes a través de sus olores, y por tanto el que su supone más primitivo, tanto Quentin como Jason en sus momentos de ofuscación las utilizarán para revelar sus obsesiones.



precisamente la convención la que da valor universal al dato arbitrario, y su imposición requiere el asentimiento implícito de los usuarios.

Como ya ocurrió en el anterior capítulo el título de este también es una fecha: "JUNE SECOND 1910", que inevitablemente retrotrae la historia a 18 años antes que la anterior ("APRIL SEVENTH, 1928"). Su calidad aseverativa, sin margen para la incertidumbre, nos sitúa pues en el pasado de la anterior, pero nuestra experiencia como lectores nos hace sospechar de tanta seguridad, vistas las fluctuaciones temporales a las que nos acostumbró el anterior narrador: la minuciosidad del detalle no proporciona fidelidad ni es garantía de inteligibilidad. La callada rotundidad de esa fecha, como título, la contemplamos ahora con cierta suspicacia. Asistimos, ante el asentimiento implícito de la lógica temporal, y no causal, del calendario, a una nueva estrategia irónica que da coherencia narrativa a un texto a través de las fechas, como si existiera secuencia temporal que nos permitiera entenderlo mejor. Una vez más la falacia narrativa, convención genérica, basada en la secuencia causal-temporal, se pone en evidencia, con el subsiguiente deterioro, que ese irónico encabezamiento demuestra.

Sin embargo, este reloj testigo fehaciente del tiempo, de su control racionalizado, se convierte ahora por gracia de una sustitución metafórica en rastro de una genealogía particular, la de los Compson, a la que pertenece el narrador-protagonista: "It was Grandfather's and when Father Gave it to me he said, Quentin, I give you the mausoleum of all hopes and desires" (93). Este legado se remonta al abuelo, y a través de su padre ha llegado a él, como

prueba de la transmisión patrilineal del poder de controlar ese tiempo. La posesión del reloj, y simbólicamente del tiempo, es el legado de otra época, un legado envenenado con su misma sustancia, aquél que hace que el que lo tiene deba transmitirlo, por imperativo vital, pues la sustancia del tiempo es la destrucción, su inevitable devenir que augura, su desaparición. Y esa misma premisa que hace necesaria la cesión del poder, otorga a sus propietarios la misma característica consustancial de caducidad, como si de una maldición se tratará: aquél que lo tiene se ve condenado a morir. Paradójicamente, se le otorga al reloj la sustancia temporal que el sujeto tiene, en una suerte de subterfugio que sitúe fuera de él el origen de su condena: "the mausoleum of all hope and desire".

Quentin reelabora en términos temporales la sección anterior de su hermano Benjy, pues si para éste la casa, ese espacio delimitado, de la que tan afanosamente quería escapar se convierte en prisión, en tumba viviente; para él el tiempo es otra celda (heredada nunca conseguida), al menos mausoleo, gracias a la elaboración retórica de su padre. Y este juego de paralelismo donde el hogar y el reloj se consideran legados que producen claustrofobia, apunta a un nivel superior en una identificación donde la casa, el hogar, bien heredado y espacio de privilegios, se complementa con un reloj que señala un devenir, un cambio que ha producido un extrañamiento o desfase entre el espacio inocente de la casa y el tiempo devastador que ha traído consigo su decadencia<sup>2</sup>, de ahí el

---

<sup>2</sup> El hogar y la familia que en la novela de plantación, así como en la mayor parte de la literatura popular, es una metáfora de estabilidad y seguridad, isla protegida de todo peligro y generadora de sentido social se convierte en esta novela y a través de las situaciones paradójicas que presenta en todo lo contrario como bien reflejan todos los que en ella habitan desde Benjy, hasta Jason y a Quentin II. Se podría decir que *The Sound and the Fury* es una

disgusto y obsesión que provocan. Ambas situaciones de encerramiento, temporal y espacial, convergen en la consanguinidad de los hermanos, cuya intercambiabilidad se hará paulatinamente más patente.

Entra entonces la voz del padre. Quentin, como en la sección anterior su hermano, se transforma en caleidoscopio sonoro que recoge todas las voces como testigo presencial. Pero a diferencia de Benjy, cuyo discurso era más simple, más fraccionado, él introduce dos tipos, como muestra este comienzo: por una parte uno simple compuesto por oraciones cortas referidas siempre a la descripción del mundo material, a lo real exterior, y coordinadas con "and", dotando al discurso de ese carácter acumulativo que tenía el de Benjy; y por otra, el que representa o reproduce las voces, tamizadas por su consciencia selectiva (de ahí el uso de un estilo indirecto libre aquél que en lugar de dar fidelidad, parafrasea las palabras de otro), pero siempre dirigidas a él, o en diálogo con él, fundamentalmente los aquellos con su padre, los recuerdos de su hermana y los diferentes amantes. Este segundo tipo es lo que podríamos considerar monólogo interior, con todas las dudas que levanta el término, pues siempre refieren a recuerdos que Quentin saca a la luz a propósito de los acontecimientos que van sucediendo en el presente. En cierta manera, este mecanismo de relación presente-pasado es muy similar al que utilizaba Benjy, pero en este caso parece estar más controlado.

---

suerte de mundo al revés (como en el barroco) del cronotopo de la plantación, algo que Jason cruelmente llega a recordar al afirmar sin condescendencia la realidad de su familia: "one of them is crazy and another one drowned himself and the other one was turned out into the street by her husband, what's the reason teh rest of them are not crazy too" (290), y que la última sección enfatiza al presentar el escenario en descomposición.

Mr. Compson, que ya en la sección anterior había aparecido dando muestras de su exquisita ironía y distinguida retórica: "Of course." Father said. "Bad health is the primary reason for all life. Created by disease within putrefaction, into decay" (53); en este caso funciona como contrapunto a la simplicidad de la descripción de Quentin, y mucho más en relación al anterior narrador. Frente a la minuciosa simplicidad del discurso filial, el del padre se carga retóricamente, algo que como el reloj también se convertirá en legado heredado, enfatizando de nuevo esa duplicidad temporal presente/pasado.

Además, esta voz paterna -tamizada por la consciencia narrativa de Quentin- demuestra la posición del padre frente a la realidad temporal; su frustración escondida detrás de una ácida ironía, tras su postura de maestro estoico: un Séneca sureño. Ya que si el tiempo para Quentin era una sombra, a través de la cual ratificaba su existencia, para Mr. Compson el tiempo es un legado que a través del reloj constata la existencia de un cadáver, por muy magnífica que sea la tumba: "I give you the mausoleum of all hope and desire". De igual manera, la retórica esconde o disfraza la realidad tan elusiva al lenguaje, y demuestra la dificultad del sujeto para dominar aquello que bajo él subyace, esa realidad última a la que refiere ineludiblemente. La retórica puede considerarse entonces una suerte de mausoleo que esconde la existencia de ese hueco insalvable entre la palabra y su referente: un exceso de palabras para demostrar la impotencia y frustración humanas, que a fin de cuentas acaba por testificar que la palabra mata a la cosa en el mismo instante que la suplanta, porque es ella sin serlo, vaciada de su propia entidad como ser; igualmente, en la retórica del tiempo, el reloj es otro significante, un vehículo materializador,

siempre ineficaz, que sólo señala la irremediable destrucción de lo que es en su tránsito continuo a su dejar de ser: promesa de otro cadáver en ciernes. El reloj es además un significante que refiere a esa dos versiones del tiempo que Gresset considera características de su obra: el tiempo cíclico y trágico de las generaciones, herencia que se repite, en su ceremonia de transmisión patrimonial, y el tiempo lineal que anuncia la inminencia de su destrucción, que la sombra y la materialidad a la que simbolizan como condena. De esta forma hace referencia a las dos versiones de la historia tan queridas a la estética moderna sureña: la primera como fatalidad y la segunda como decadencia ("The Ordeal" 177) y que sin lugar a dudas determinan la tendencia de esa cultura a la nostalgia por aquella edad dorada fuera del tiempo y a la ironía de que aún condenados a la destrucción saberse privilegiados en su conocimiento, agentes pasivos pero conscientes.

El problema radica entonces en la distinción, o mejor, en la determinación de ese cadáver que ese mausoleo contiene. El reloj es dos cosas simultáneamente, un signo que refiere a dos realidades: denota el tiempo, como la sombra de la ventana en las cortinas, y connota el legado genealógico familiar, en un juego metafórico y metonímico al que no somos ajenos. Como ocurría en las sección de Benjy, Caddy, el significante, tiene múltiples sentidos, y acaba por confundirnos. El juego está ya establecido, aunque en este caso con un nivel de sutileza mayor, que corresponde a la sobreentendida normalidad de Quentin. Y además facilita una de las claves para entender la imbricación de la neurosis particular de Quentin en una patrimonial, y a través de ella en la de la cultural del Sur.

Luego habremos de determinar qué es lo que constituye ese mausoleo, si el tiempo como tema metafísico o el legado paterno, simbolizado por el reloj, nada más que una sofisticación cultural de la aprehensión temporal, como el lenguaje (y lo retórico) lo es de lo real. Se hereda pues un cadáver, y un luto constante por la tristeza nostálgica que produce la incapacidad para sobreponerse. Ya que el reloj va unido al ritual lingüístico de su entrega, en una especie de ceremonia de transmisión de una herencia cultural y de poder en declive cuyo traspaso necesario impone irónicamente el paso del tiempo. Genealogía, tiempo, herencia, poder, lenguaje y pérdida se unen en un complicado entramado de relaciones que paulatinamente se va desvelando, y que remite a eso dos polos del circuito que conforman el devenir histórico de las generaciones: padre e hijo: "...it's rather excruciatingly apt that you will use it to gain the reducto absurdum of all human experience which can fit you individual needs no better than it fitted his or his father's" (93). A fin de cuentas, lo que le propone el padre es que a través el reloj, significante volátil, pueda conseguir superar el absurdo de la experiencia humana (la fatalidad a la que antes hacíamos referencia citando a Gresset), o si no superarlo al menos sobrellevarlo. Un giro curiosamente moderno, en su forma de enfrentarse a los problemas, que tiende a través de la universalización ("all human experience") borrar las marcas de una desilusión que tiene un origen y unas causas históricamente concretas, y cuya trascendencia hacia un dominio universal no puede hacernos perder de vista precisamente aquello que se esconde tras ese gesto irónico.

Y sin ir más lejos, y refiriéndonos al texto, este mismo hilo argumentativo está en la doble referencia del reloj: por una parte al tiempo concreto de ese momento preciso y al legado generacional

que conlleva, históricamente preñado; y por otra a esa versión trascendente que expresa el discurso de su padre, y que indirectamente él también heredó, como legado familiar, la historia particular de la familia, como símbolo de aquello que se transmite patrilinealmente, y que acaba por demostrar la futilidad de la experiencia humana, ya que la fatalidad que debe aceptar le condena a la impotencia y la pasividad:

I give it to you not that you may not remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. The field not only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools" (93)

Entonces, este legado parece una manera de recordarle que debe olvidar para no consumirse intentando conquistar el tiempo, un recordatorio, enunciado como condena, de la impotencia humana ante ese agente devastador. Pero lógicamente, el único tiempo que conocemos es el pasado, luego sólo podremos olvidar lo conocido. Ese tiempo que de una manera ostensible oprime, psicológica y culturalmente. Pero en tal aseveración, hay rastros de alguien que aunque aconseja tal postura, no lo ha conseguido, y de forma pesimista duda de la utilidad de tan siquiera intentarlo. A él, al padre, también le llegó esa herencia pesimista de frustración, y ante la imposibilidad de deshacerse de ella es mejor dudar hasta de la propia voluntad humana para superarlo, habida cuenta de que podemos situar el problema más allá de las circunstancias concretas que lo enmarcan, despersonalizarlo: nuestra impotencia, una

impotencia universal y nuestro pesimismo estoico una reacción universal a esa condena. Mr. Compson, un Alfred Prufrock sureño y moderno, intenta diluir lo específico en la ficción universal de la futilidad, llevando a un terreno puramente estético un problema ético. Sin embargo, el registro militar de la lección dispara las asociaciones con el pasado del Sur en que sí se libraron batallas y se perdieron. Es entonces cuando notamos una ausencia en la lógica de Mr Compson que hace sospechar de su posición irónica, pues como Quentin no llegamos a comprender cual es el origen de la fatalidad y el pesimismo, toda vez que no podemos considerarlo condición esencial del hombre. Tal omisión parece ubicarse en el tiempo en el que se inició el ritual de transmisión, aquel que inaugura la pérdida que transforma a toda experiencia humana en experiencia de la pérdida. A la fatalidad le es consustancial un pasado que como memoria nostálgica de un momento de plenitud embarga su agencia como ser en el mundo, negando al presente su valor y al futuro toda posibilidad: la fatalidad convierte en futuro el pasado. De esta forma unimos las dos versiones de la historia, ya que no hay fatalidad que no se articule sobre la decadencia que la plenitud pasada e inasequible necesariamente impone<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En ese sentido asumimos una tesis similar a la que mantiene Kartinager en su excelente estudio de las familias faulknerianas y lo que él denomina el drama de las generaciones ("Quentin Compson and Faulkner's Drama of the Generations"). Según el crítico norteamericano las novelas de Faulkner son un estudio detallado de la dinámica de la decadencia atento siempre a la potencia del pasado para repetirse. Pero a diferencia de él pensamos que el principio regresivo que el determinismo temporal impone ha de contextualizarse históricamente y la pasividad a la que condena a los descendientes así como su reclusión a mundos subjetivos de creación de sentido, ha de entenderse como una estrategia por obviar todo aquello que los padres fundadores hicieron para soportar su mundo heroico y pleno, convertido en mito o memoria paralizante para sus descendientes. Ya que su heroicidad provenía de un poder cuyo origen se intenta oscurecer bajo los relieves redondeados de los retratos idealizados y románticos del mundo de la plantación.



Se plantea la pregunta de qué hay en el tiempo, en ese pasado, que obligue de manera tan insistente a rebelarse contra él, a no admitir su lógica, y a obligar a los hijos a abandonar, sin ni tan siquiera enfrentarse a él. Encontramos entonces dos respuestas, una moderna cuya estrategia transcendente equipara lo universal con lo occidental, y otra propiamente sureña, de un tiempo y de una región con una historia concreta de derrotas, desilusión y culpa. Por una parte, la moderna considera el presente como una época insatisfactoria, vacía, sin alicientes, y cuya única salvación son las marcas de un pasado heroico que ennoblece las presentes miserias, pasado heroico de una civilización donde todo era bueno y satisfactorio. La insatisfacción moderna también tiene, como no podía ser de otra manera, unas causas y determinantes históricamente concretos, cuya omisión y diversión hacia el campo de la estética efectúa el mismo movimiento escapista de sus actores. Ejemplos de esta mirada nostálgica moderna al pasado no son difíciles de encontrar: La Grecia clásica para Joyce, Bizancio para Yeats, el Clasicismo para Pound y Eliot, etc.... Una mirada cargada con el pesimismo de saber de que por mucho que se recuerde y anhele ese pasado, nunca se podrá vivir en él. Y ya que no se puede luchar contra el paso del tiempo, que cada vez nos aleja más de ese paraíso, e impone la destrucción propia, sólo queda observar estoicamente con una mirada nostálgica, dejarse llevar pasivamente mientras irónicamente se analiza el presente como quien sabe de antemano lo que va a pasar. Nostalgia e ironía son dos estrategias puramente modernas, que Moreland ha analizado brillantemente en su libro sobre Faulkner y que suponen un intento de deslegitimar la pérdida de poder y hegemonía de un grupo, que lanza su mirada atrás hacia a aquel otro tiempo donde sí que lo tenía y su autoridad

no se ponía e cuestión(27), alejando entonces el interés de las causas concretas que la producen al efecto que tiene en los protagonistas de esa historia.

Por otra parte, encontramos una respuesta concreta e históricamente determinada, que podríamos llamar sureña, pues remite a un contexto específico dentro de ese devenir temporal, que comenzó con los abuelos. La nostalgia se vuelve entonces específica por un momento concreto, aquel en el que el reloj de la historia empieza a funcionar en el Sur: la Guerra de Secesión que inaugura la desposesión. Esta guerra, como la del tiempo, es imposible ganarla, porque, como impone su misma lógica, no se ganó en su momento. Y el legado de derrota y pesimismo al que el Sur tras ese fracaso estaba acostumbrado, se va acumulando y transmitiendo de generación en generación, y cada vez su peso va paralizando más. La nostalgia se hace pues cada vez necesaria para sobrellevar tal peso, y busca retrospectivamente ese tiempo sin tiempo, antes del tiempo, antes de que los relojes marcaran con su presencia su constante alejamiento: el Sur de antes de la Guerra, el Sur de la plantación, el Sur del abuelo de Quentin, punto hacia el que se dirige la fascinación y en el que está el origen de la caída, la mancha que produjo su hundimiento.

Sin embargo, ambas argumentaciones se imbrican en un campo común que es el tiempo de la narración, 1910. Y el pesimismo del padre resume las dos posiciones. Pero es precisamente la estrategia irónica la que dispara las dos líneas de investigación, como consecuencia de los dos campos que la ambigüedad genera: una visión modernista del Sur o mejor una versión sureña de lo moderno, donde el Sur introduce esa tradición

del fracaso y lo moderno el énfasis en la imposibilidad de regeneración. Se conjuga de esta forma la fatalidad trágica, que intenta diluir la causas concretas que malograron esa idea de civilización, y la nostalgia inocente que intenta obviarlas, en el dolor que produjo su pérdida.

Pero todas estas disquisiciones que levanta la voz del padre, se sitúan y no de forma hegemónica en medio de las divagaciones de su hijo, que a su vez se introducen como comentarios colaterales del presente, que paradójicamente es el hilo argumental del relato, el acontecer detallado de ese día de junio parece colocarse como exégesis vital de esa propuesta<sup>4</sup>, mas como contrapunto cromático: frente al discurso farragoso del padre, el tedio detallista de los acontecimientos diarios, casi rutinarios (levantarse, asearse, etc...): "It was propped [the watch] against the collar box and I lay listening to it. Hearing it, that is. I dont suppose anybody ever deliberately listens to a watch or a clock" (93-4). Estos acontecimientos alientan una actividad prosaica interpretativa, que a diferencia de la retórica elaborada y transcendental del padre, se encastran en el más prosaico de los razonamientos.

El presente de ese día de junio, a través de esa doble actividad descriptiva e interpretativa presente comienza a disparar diversos recuerdos que, como en el caso de Benjy, se proyectan

---

<sup>4</sup> En este sentido la relación presente-pasado que antes analizábamos ve escenificado su conflicto a nivel discursivo, pues el mismo relato evidencia que el pasado tiene más peso pues aparece más. este hecho ya Gresset lo anota como incipiente en *Flags in the Dust*, mas en la sección que analizamos continúa su labor distorsionadora con sus consiguientes efectos: "la supériorité du passé sur le présent quant à la présence...l'affleurement du passé au présent, pèse d'autant plus sur la creation en cours que sa place est au coeur même celle-ci: c'est la stase, l'effet paralysant de la fascination, la scene figée - en un mot, le (déjà) vieux démon de la tentation esthétique" (*Fascination* 123).

desde un objeto que engarza ambos acontecimientos, funcionando como bisagra cuyo carácter anafórico o catafórico refuerza su posición en la cadena interpretativa. El reloj inaugura esa estrategia constructiva que caracterizaba la sección anterior, pero que en esta toma mayor fuerza expresiva por la carga simbólica de este discurso ya articulado.

## **1.2.- Diálogos familiares: de la neurosis individual a la patrimonial.**

Verdaderamente es curioso observar la conversación entre padre e hijo, que en lugar de centrarse en otros temas, gira en torno al devenir temporal y las espesuras metafísicas de la relación de éste con el ser humano. Parece más bien la conversación de un maestro con un alumno, para iniciarle en los secretos de ese nuevo mundo u orden en el que se supone va a entrar: sermón iniciático en que se perpetúa la transmisión de la cultura. Pero no se establece diálogo, ya que cada uno sigue su línea de pensamiento, unidas como hemos visto por detalles prosaicos, si no fuera por que la voz del padre no es realmente la suya sino el recuerdo que de esta tiene su hijo Quentin. Voz que una vez interiorizada no parece haber sido digerida intelectualmente, ya que choca frontalmente con su comportamiento. Entre padre e hijo no hay diálogo, ni negociación posible de sentido si no es aquel que el eco de las palabras tienen en la memoria obsesiva de Quentin, más por la voz que es que por el discurso que desarrolla.

A este respecto, algunos críticos (Bleikasten y Sundquist) basándose en declaraciones que Faulkner hizo mucho más tarde y

recogidas en *Faulkner in the University* (262-63), dudan de que esas conversaciones tuvieran lugar. Bleikasten matizadamente y en una nota a pie de página señala: "it is important to bear in mind, though, that the conversations reported by Quentin are to **some degree** imaginary" (*Ink* 372. Negrita añadida).

Pero Sundquist es concluyente en *The House Divided* e incluye este dato como parte de su argumentación en torno a la debilidad de esta novela,

we must be grateful for Faulkner for Faulkner's later admission that the preposterous conversation between Quentin and his father about incest with Caddy is imaginary, though we have then to admit the provocative -indeed, **crucial**- probability that most all of Quentin's recollections, surely including many of his conversations with Caddy, are imaginary." (16-7. Negrita añadida.)

No podemos negar la evidencia que muestra que en las sucesivas revisiones del manuscrito se produjeron cambios que enfatizaban y aumentaban la presencia de la voz del padre en esta sección. De esta forma pudo incluir precisamente las reflexiones de Mr. Compson acerca del tiempo que estamos comentando así como sus especulaciones sobre la virginidad que faltan en el manuscrito, y también añadió muchas de las especificaciones, "Father said", que le atribuyen partes del discurso<sup>5</sup>. Aún, aceptando estas evidencias del proceso de elaboración creativa de una obra no podemos estar

---

<sup>5</sup> Una aproximación interesante a la voz de Mr. Compson en esta novela y *Absalom, Absalom!* la encontramos en el artículo de Samway "Searching for Jason Richmond Compson: A Question of Echolalia and Palimpsest", donde se recoge otras opiniones, aunque la interpretación se detenga en el análisis formal.

de acuerdo con la interpretación que a ellas se dan. No hay nexo causal entre el carácter imaginario de las conversaciones y las revisiones a las que se sometió el manuscrito, que no está completo hasta que no se publica. Es más, el refuerzo de la voz paterna justificaría la importancia que este tiene y prueba de que se quiere evidenciar. No cabe duda que al ser Quentin el narrador, es él quien tamiza y selecciona los materiales a incluir o excluir, qué parte de las conversaciones relata y que parte calla. Pero esa es la labor de todo narrador, seleccionar y ordenar, fundamento de la falacia sobre la que se asienta el hecho narrativo: la ficción de una voz. Con toda seguridad Quentin distorsiona y mutila las conversaciones, pero esa es la manera como trabaja la memoria cuyas zonas oscuras son difícilmente escrutables. Quentin en su labor discursiva como narrador, aparte de su valor actancial, tiene la fiabilidad que su propia personalidad como actor le otorga: se puede dudar de su voz, de su versión y de lo retorcido de las conversaciones, especialmente cuando éstas están descontextualizadas del tiempo y espacio en el que tuvieron lugar, y su nueva ubicación no sólo las carga de nuevos sentidos sino también, y lógicamente, de mayor incertidumbre. Esa es la lógica constructiva en la que pensamos se asienta gran parte del valor significativo de la obra, y el palimpsesto presente-pasado juega con la energía que se genera en su confrontación.

Es más, otro detalle a tener en cuenta como muy bien atestigua Richard Brodhead, las declaraciones que Faulkner hizo cuando la fama y las instituciones académicas le reclamaron, adolecen muchas veces de complacencia con las opiniones comunes que se manejaban en esos años, principalmente las de los New Critics, para los que la ficción y lo imaginario se iban apoderando

del espacio creativo: todo es ficción, todo es susceptible de ser reelaborado. Por ello es necesario medir

...the effect on Faulkner's writing of his great final market, the literary-critical one. It is clear that when the American literary establishment and the academy latched onto him in his last years, Faulkner got good at discussing his work in the way his new admirers were discussing it....("Introduction" 19).

En cierto sentido dudamos de la voz de Quentin tanto como de la del mismo Faulkner, aunque en un nivel diferente. El mismo ironizaba sobre sus declaraciones, y en una de las entrevistas más sinceras de todas las que realizó, con Jean Stein, y la que pudo modificar, pues la revisó, afirmó: "if the same question is asked tomorrow, the answer may be different" (*Lion in the Garden* 237).

Sin embargo, nuestro interés en aclarar la importancia de la voz del padre, radica en la centralidad que para nosotros tienen no sólo las conversaciones sino los agentes, padre e hijo, ya que posibilita el tránsito de la neurosis particular de Quentin, a la neurosis patrimonial, ese legado cultural de otro tiempo que a través del padre se perpetúa, esto es, hacen posible el paso de lo puramente psicológico a lo cultural, social e histórico. Y este tránsito está codificado precisamente en el diálogo de sordos entre padre e hijo, en el que todo se lega pero sin entenderse, como el lenguaje lo usamos y heredamos pero nunca somos ni creadores ni propietarios. Sentimos disentir con el profesor Sundquist que basa toda su interpretación de *Sound and the Fury* en esta supuesta debilidad del nexo entre lo psicológico y lo histórico, aunque es obvio y colegimos con él que en otras obras como *Absalom, Absalom!*, o *Light in*

*August* o *Go Down Moses!* está explicitado con mayor claridad. Sin embargo se pueden rastrear las marcas que apuntan en ese sentido. Es más, el psicologismo faulkneriano no es más que un escenario para poner en juego los conflictos que trascienden a los propios personajes (en cuanto refieren a una dimensión superior) y la insistencia en no salir de su mente, de su encerramiento, no es más que una coartada que oculta el miedo o temor por lo que hay fuera, por lo extraño. Una actitud defensiva, casi melancólica, que ve todo lo ajeno como posible objeto de ofensa, donde todo lo exterior, y lo desconocido se considera una amenaza para lo propio y lo interior, ante la que la reacción no es proporcional a la amenaza real, sino a la imaginaria. No parece muy descabellado ver en ese encerramiento individual un síntoma de una cultura y una región vueltas sobre sí misma (Irwin 64), recordando nostálgicamente el pasado y negando la realidad del presente. Este es para nosotros el punto central de análisis: del individuo a la familia y de la familia al grupo social en el que se incluye.

De nuevo, como en la sección de Benjy la contigüidad de los fragmentos que distinguen secuencias temporales diferentes, establecen relaciones que generan campos de significación no explícitos: mientras el padre en su excursio metafísico sobre el tiempo universaliza, Quentin en su obsesión por relacionarlo con objetos cotidianos de su experiencia (el reloj, la sombras, etc...) lo especifica, lo concreta, lo sujeta a un ahora y aquí, señalando la dificultad que tiene para transcender tales realidades. Así, del tiempo que marca el tictac del reloj, es capaz de abstraer su tiempo mental, su propio tiempo, en la repetición monótona del sonido: "it



can create in the mind unbroken the long diminishing parade you didn't hear" (94).

Sin embargo, Quentin que es incapaz de transcender su propia experiencia del tiempo hacia una realidad más universal, lo conecta en su labor asociativa a todas aquellas experiencias suyas que de una manera u otra están relacionadas con su propia aprehensión de ese fenómeno, así como todas las circunstancias que las determinaron. Como señalaba Freud en la labor de elaboración de los sueños hay dos estrategias compositivas, la condensación y la sustitución que ayudan en su interpretación, o como más tarde y reelaborando tal tesis Jacques Lacan, tomando el modelo lingüístico de Jakobson, fijaría como metonimia y metáfora, mecanismos fundamentales a través de los cuales el deseo articula la cadena de significantes infinitamente condenados a multiplicarse sin conseguir su objetivo. La estrategia narrativa de Quentin, parece entonces utilizar ambos sistemas para desplazarse sin dificultad aparente de un lugar a otro, mientras nosotros lectores, al otro lado del diván nos vemos sorprendidos por el salto cualitativo de su discurso que se dispara hacia regiones insospechadas, en un mundo de alusiones elusivas: "Like Father said down the long and lonely lightrays you might see Jesus walking, like. And the good Saint Francis that said Little Sister Death, that never had a sister" (94). Del tiempo concreto se traslada a un conjunto aparentemente incoherente de referencias cristianas cuyo último destino es la hermana. Hace pues acto de presencia la figura central en la sección anterior, aquella en torno a la que giraba todo, estableciendo en la cadena de significantes tiempo-muerte-hermana, un eje significativo al que por ahora es difícil acceder, pero que poco a poco irá negociando sus múltiples sentidos a medida que se vaya ampliando su campo de referencias.

No podemos dejar de constatar lo que la hermana, después de toda la sección anterior, convoca aunque sea demasiado prematuro a estas alturas del discurso de Quentin. Pero lo que sí explicita es la manera que ambos hermanos tienen de relacionarse con el mundo, su obsesiva manera de repetir, de observar minuciosamente las cosas para ver en ellas siempre lo mismo, índices implícitos de otra cosa que se multiplica, como la cadena de significantes, para señalar siempre lo mismo: "little sister death".

En la narración de Quentin hay cierto carácter surrealista, no en vano mencionábamos antes el paralelismo con la elaboración de los sueños, y la manera en la que estos se van componiendo. Ese mundo onírico de conexiones ("Jesus walking"-- "Saint Francis"-- "Little Sister Death" ) así como las simbologías apuntan a la labor del inconsciente, mecánica pero devastadora de lo real: "...feeling the eyes animals used to have in the back of their heads when it was on top, itching." (94). Es este momento tal vez el más apropiado si atendemos al periodo del día en el que estamos, justo en el momento en el que se despierta, pero no deja de sorprendernos la distorsión frente a la minuciosidad de la descripción y el recuerdo: como en un cuadro surrealista la nitidez y definición del color, y las líneas que demarcan los objetos no evitan la sorpresa que la distorsión minuciosamente plasmada produce, una fidelidad casi imposible pero que hace explotar el mundo de convenciones (pictóricas o narrativas) sobre las que se sustenta.

En estos momentos introductorios, ya comenzamos a notar la poca fiabilidad del discurso de Quentin, llegando a dudar, como antes referíamos, quién es realmente el que habla, o si las conversaciones que reproduce son veraces, si tuvieron lugar alguna

vez. Pues si con Benjy todo lo recibíamos sin mediación aparente, aunque el desorden y fragmentariedad quebraban nuestra comprensión, en el caso de Quentin comprendemos, pero no nos fiamos de lo que nos llega, dudamos de la fiabilidad de su voz; desde un primer momento se genera cierta sospecha que paulatinamente va aumentando. La inquietud e impaciencia obsesiva del narrador, su carácter neurótico demuestran cada vez con mayor claridad el grado de fabricación de su discurso, rompiendo su aparente espontaneidad: "It is always the idle habits you acquire which you will regret. Father said that. That Christ was not crucified: he was worn away by a minute clicking of little wheels. That had no sister" (94).

No es pues de extrañar que Jason, narrador de la siguiente sección, necesite afirmar su propia posición así como la fiabilidad que emana de ese autoconvencimiento, toda vez que anteriormente ha sido devaluada la consciencia narrativa de sus otros dos hermanos. La rotundidad que desde un principio marca su discurso ("Once a bitch always a bitch, what I say, 223) intenta restaurar la autoridad y certidumbre perdidas en las anteriores secciones. Jason cuenta una historia a la que otorga verosimilitud alejando del relato cualquier marca de incertidumbre, mas su intento es vano, pues su verismo, cercano a su confesión, se desvirtúa parodiando la misma consciencia narrativa que pretendía legitimar. Y de esta manera se añade como otro intento fallido de relatar la desposesión familiar, ya despojada de toda excusa estética. La falsedad de todas las voces con relación al objeto que narran no proviene entonces de su incapacidad para narrar, sino de la dificultad de asignar al objeto un poder de restricción sobre los mundos subjetivos de creación de sentido donde se refugian los hermanos. La materialidad de la

historia también parece desvanecerse en la subjetividad de los narradores.

No obstante, en el caso que nos ocupa, la ambigüedad del discurso se debe a la dificultad de determinar quién habla, a pesar de que sabemos que Quentin es el reproductor de todo lo que nos llega. La incertidumbre no proviene del lenguaje en sí como en el caso de Benjy, de su simple opacidad, sino del emisor, de su propia incertidumbre. La inseguridad del narrador se transfiere a su propio discurso, en la medida en que es incapaz de dar fiabilidad a las diferentes voces que surgen a través de la suya. En el proceso de apropiación de las voces que reproduce consigue cargarlas de una simbología y significatividad propias de la suya, pero sin por ello dejar de presentarlas como otras. Y será a través de lo que su voz no ahoga de las otras voces, de donde surgirá su propio resquebrajamiento. El carácter polifónico no radica en el uso premeditado de varias voces, claramente diferenciadas, sino de la violencia ejercida dentro de esas voces para contener la heteroglosia - esa diferencia que encierran- que las conforma. La fuerza homogeneizadora de la voz de Quentin no es capaz de borrar o eliminar totalmente la diferencia que constituye las voces de los otros, ya que en esa labor de apropiación y reelaboración no podemos olvidar, como advertía Bakhtin, que cada cosa, cada evento, "has its own history of contradictory acts of verbal recognition, as well as that heroglossia that is always present in such acts of recognition" (*Dialogic Imagination* 278). Una historia de dominación discursiva que puede ampliar su campo de influencia a medida que inscribamos el discurso en unidades mayores.

Pero si todavía no se había explicitado, aunque sí repetido, el motivo de la hermana comienza a adquirir su carácter central, obsesivo podríamos decir, ya que paulatinamente se va haciendo irreprimible su irrupción, a través del recuerdo, en el aquí y ahora del discurso de Quentin. Caddy, centro traumático del relato filial, aparece no como sujeto dentro del discurso, sino como objeto de éste, simbolizando en su persona y en los acontecimientos que rodean su crecimiento, su vida, la angustia vital del sujeto de esa narración. Si antes veíamos en esa doble acepción moderna y sureña del tiempo, un síntoma de decadencia de inseguridad ante el cambio, ante la desposesión que significaba el paso de una situación de privilegio a otra de desprotección imaginaria, la mujer en esa ambigüedad, como ser concreto en la experiencia de Quentin y como genérica o universal en la visión edénica de ese pasado, se transforma en centro traumático, y se desplaza hacia ella el origen de tal angustia. La historia americana como dice Gresset (*Fascination* 7-9) esta glosando constantemente la escena edénica de la caída, donde la culpa, la tentación y la mujer forman un todo entrelazado difícil de separar: "The month of the brides, the voice that breathed *She ran out of the mirror, out of the banked scent. Roses. Roses. Mr. and Mrs. Jason Richmond Compson announce the marriage of*" (95).

La cursiva en Quentin es, más que un cambio temporal, o monólogo interior, una irrupción incontrolada en el discurso de otras voces y de otro tiempo, ya sea esta recuerdo, diálogo o pensamiento, siendo la memoria la que posibilita su uso. Como demuestra la cita anterior, no existe separación espacial, advertimos que Quentin no domina todo su discurso, lleno como dijimos de las voces de otros. En un principio se nos presentaba como un narrador

convencional, aunque en primera persona, e iba cada vez transformándose en uno muy similar a su hermano, cuya referencia narrativa todavía tenemos fresca. E indicativo de la similitud de ambos discursos es el uso compartido de muchas frases : "She ran out of the mirror", así como la obsesión que por la sexualidad de su hermana ambos profesan, guardianes medievales de su pureza cuya custodia tiene más de herencia cultural que de compromiso filial. Y lo que en Benjy sólo podía articularse a través del grito y el llanto continuo, en Quentin se verbaliza explicitándose: "Roses. Not virgins like dogwood, milkweed. I said I have committed incest. Father I said. Roses. Cunning and serene"(95)<sup>6</sup>.

Como vemos, el estilo atropellado, casi absurdo, de las oraciones que articula, parece indicarnos la angustia que tales recuerdos convocan, la dificultad para rescatarlos. Para el melancólico, y Quentin ciertamente lo es, la memoria es como una herida abierta, sangrante, cuya labor no deja de ser dolorosa en tanto y en cuanto refiere siempre a la pérdida de un estado anterior de plenitud o felicidad, al menos eso podemos inferir de su irrupción inconsciente en el discurso de Quentin. Es, pues, necesario advertir que en muchos momentos tales recuerdos, y en especial aquellos referidos a su hermana, no son voluntariamente relatados, sino que surgen como erupción volcánica de fuerzas más allá de su control sintáctico y compositivo. Y la referencia sexual no es más

---

<sup>6</sup> Tal vez sea interesante señalar en esta primera aparición de los motivos florales asociados a la sexualidad de Caddy, y al deseo que despierta en su hermano, apuntan en dirección a la figuralidad de la mujer dentro de los relatos de la plantación, en los que la hija del señor es la flor más preciada del jardín, cuya acceso está restringido, como forma de proteger la pureza genealógica. Más si cabe que estos exabruptos poéticos se producen contiguos al anuncio de boda de Caddy con Herbert Head, banquero del Medio -Oeste ajeno al cultura del Sur, y a la declaración del incesto imaginario Quentin, a través del cual pretende como aclarará más adelante seguir manteniendo el jardín familiar inmaculado, aislado de cualquier contaminación.

que otra marca de su carácter oculto, reprimido y pecaminosos de eso que se intenta ocultar, pero cuya ocultación genera tanta violencia que acaba explotando sin control alguno en el momento menos esperado. La misma dificultad por controlar la irrupción del pasado, de esos recuerdos traumáticos, se ve reforzada por el carácter inconcluso de las afirmaciones, como si de una fuga se tratara, se presenta el tema para paulatinamente y de manera acumulativa ir repitiendo hasta completar la serie entera, desarrollando el tema. De esta manera, crea un suspense debidamente controlado, ya que enuncia una conversación o recuerdo que en sucesivas ocasiones aparecerá, hasta completarse y referir al contexto del que surgen, pero ya cargado con los sentidos que las sucesivas apariciones le ha otorgado. Esta estrategia compositiva en la que el proceso acumulativo se mantiene en suspenso hasta que llega el momento oportuno, el de la revelación, es lo que Irwin al analizar la estructura de esta novela refería como: "His [Faulkner's] sense of the tragic absurd is not the sense of the meaningless but of the almost meaningful -the sense of the meaningful as the always deferred" (9)<sup>7</sup>. Pero lo que realmente sorprende en este uso radical del fragmento, es la división del discurso en unidades mínimas no significativas que en su incertidumbre se cargan de valor simbólico: su carácter incompleto, la aparición súbita, así como la centralidad de su situación, como escenas prohibidas, traicionan al narrador que es incapaz no solo de

---

<sup>7</sup> Lo ausente, aquello que falta para completar el sentido, se manifiesta como determinante para entender la historia, y ya desde los niveles inferiores -sintácticos- va demostrando su potencia. En ese sentido colegimos como Dale Parker (12) al interpretar el suspense radical de ciertas obras de Faulkner como una suerte de represión discursiva, cuya labor es similar a la del inconsciente en Freud, pues determina grandemente la producción consciente, que a nivel discursivo sería aquello que se nos presente sin dilación.

evitar que tales exabruptos compositivos surjan, sino que también lo es de completarlos, y así satisfacer la curiosidad natural del lector (un suspense cuya dinámica llevará a su máxima representación en *Sanctuary* en la que el hecho central de la novela, la violación de Temple Drake, va posponiendo su aparición, para hacerlo cuando la historia ya está completa). El contrapunto que se produce entre el orden y minuciosidad de las acciones de Quentin, y los arrebatos que brotan de su discurso, apuntan a esa lucha constante que mantiene la historia, la fuerza o pulsión del relato por contar algo, cuyo sentido es siempre sucesión en orden, y su narrador o sujeto, incapaz de reprimir o articular debidamente las otras voces cuya exclusión resquebraja el discurso. El narrador en su contienda va escribiendo esas dos historias paralelas pero complementarias. La una como voz hegemónica que impone orden y constriñe y la otra que es la suma de aquellas voces que en los intersticios de esa voz intentan contar la violencia que se ejerció para instaurar aquella voz como suprema. La revolución moderna en la narrativa, y Faulkner es un caso ejemplar, consistió en trasladar a los materiales mismos, a las estrategias compositivas y discursivas, la fuerza de sus historias, dejando que significaran a través de su materialidad.

Pero lo extraño es que la confesión, que Quentin hace a su padre, en la que el primero reconoce haber cometido incesto, debería presentarse como un diálogo a todas luces imposible teniendo en cuenta el hecho confesado y el destinatario al que culturalmente le está asignado precisamente la represión y control de tales comportamientos. Pero la indiferencia que el padre demuestra, pasando por alto tal insinuación y continuando con otro



tema, nos da a entender que él tampoco cree lo que su hijo le cuenta, y duda de su voz: "I said I have committed incest, Father I said. Roses cunning and serene. If you attend Harvard one year, but don't see the boat-race, there should be a refund. Let Jason have it. Give Jason a year at Harvard" (95).

De esta manera la desconfianza de su destinatario inmediato se transfiere al lector, corroborando lo antes dicho, y añade un punto más de desconfianza en su actitud hacia el discurso de Quentin, minando su fiabilidad hasta el límite de no creer, manteniéndose en un umbral de incertidumbre impropia de un género que basaba su efectividad en la simpatía del lector con el narrador, y en una suerte de contrato de legibilidad fundamentada en la confianza mútua necesaria al menos para mantener la convención que asignaba roles diferentes a los dos polos de la producción artística: uno activo donde se situaba el sujeto de la producción de la novela y otro pasivo el de la recepción. Se genera de esta manera una fluctuación significativa que puede incomodar pero que impone una diferente manera de enfrentarse a ese hecho artístico, donde la verosimilitud ya no es la piedra clave de creación.

En el discurso interrumpido de Quentin, los recuerdos, la descripción presente y los diálogos se intercalan sin previo aviso, tipográfico o de puntuación. El fluir de pensamiento de Quentin, en especial cuando concierne a situaciones relacionadas con Caddy, se ve atropellado por intentar dar salida a todo de una vez. Lo que en Benjy en la escena de la violación se tornaba en una incapacidad física para hablar, pero en una inundación psicológica ("trying to say"), en su hermano Quentin es un decir en exceso, es decir, lo que

en el primero es un silencio expresivo, en el segundo, aún usando palabras efectivamente, expresa mucho más de lo que dice pues están cargadas emocionalmente: "Roses. Not virgins like dogwood, milkweed. I said I have committed incest. Father I said. Roses. Cunning and serene"(95). Ante los hechos traumáticos que su memoria convoca ambos hermanos sufren trastornos del lenguaje, en Quentin por entropía, en una acumulación desordenada de información redundante, y en otro por inexistencia. Los dos polos o caras de la misma moneda: el silencio o la palabra, cuando lo que se quiere decir es precisamente lo inefable, ya sea por estar cultural y socialmente censurado o por la imposibilidad de nombrar aquello que está más allá de nuestra capacidad y de la del lenguaje, o tal vez y por eso es más traumático por que el hecho en sí convoca algo más que lo que su memoria selectiva recuerda.

No obstante, como afirma Bleikasten en *The Ink of Melancholy* (71-5), en muchos momentos el discurso de Quentin se parece al de su hermano Benjy: simple, objetivo; pero a diferencia de éste, él es capaz de asimilar las palabras de los otros para hacerlas suyas, apropiárselas, y además, y debido a eso, es capaz de verbalizar su propia inquietud, no con palabras sino a través de los huecos, de las omisiones y defectos de su discurso. Esta inquietud a veces toma tonos modernistas, pero que escapa de ella por la irrupción descontrolada del recuerdo, como irrupción crepuscular de los íntimos secretos fuera de toda capacidad de intelección: frente a la imagen de inquietud y angustia universal se revela la pasión encendida de las neurosis: "... the same heaving coat-sleeves, the same books and flapping collars flushing past like debris on a flood, and Spode. Calling Shreve my husband.(...) In the South you are ashamed of being a virgin. Boys. Men. They lie about it."(97).

Frente al tedio, a la rutina diaria casi vacía de sentido, la angustia existencial del narrador-protagonista se torna en angustia psicológica, que inmediatamente se asocia a la sexualidad o su referente cultural, la virginidad, pero curiosamente no a la de su hermana, sino a la suya. Una transferencia a la que la cercana presencia del padre no es ajena:

Because it means less to women, Father said. He said it was men invented virginity not women. Father said is like death: only a estate in which others are left and I said, But to believe it doesn't matter and he said, That's so sad about anything: not only virginity.... nothing is even worth the changing of it (96).

Su padre con la ironía mordaz que le caracteriza, vuelve a intentar situar el problema en sus términos universales, como una manera de hacerle ver al hijo que eso que el siente es algo ya añejo, propio de toda experiencia que los hombres tienen. Para de esta manera aún reconociendo su existencia, elevarlos al rango de inevitable, de aquello sobre lo que no tenemos ningún poder, ya que forma parte del crecimiento, del devenir temporal: la fatalidad. Aceptamos no sin perplejidad esta nueva asociación en virtud de la cual se asocia la virginidad a la fatalidad, tal vez porque la pérdida de aquella anuncie una nueva pérdida a sumarse las anteriores, la del control sobre los medios de reproducción, y escenifique como repetición no sólo las pérdidas pasadas, que significaban a través del control sobre la sexualidad femenina (la pureza genealógica), sino las venideras, de ahí su angustia.

Quentin ha progresado en su discurso de la insinuación que otro compañero hace de cierta relación homosexual con Shreve

("Calling Shreve my husband")<sup>8</sup>, a la sexualidad promiscua de aquélla con la que se asocia la palabra virginidad. Un movimiento que se repite constantemente, buscando siempre en el otro la expiación de su propia "culpa" o el origen de esta: "Why couldn't it have been me and not her who is unvirgin"(96). Esta aseveración que parece de solidaridad para asumir él esa carga, es ciertamente cómica si vemos el contexto social donde se enmarcaría (el caballero del Sur), y al que antes hacía referencia. Esa inversión en la que él es virgen y su hermana no, es la que realmente le molesta, y no las consecuencias que puedan tener para ella.

De la misma manera que Quentin se obstina en no ver más que su propia experiencia como centro traumático del universo y a su hermana como desencadenante, el padre continúa en ese diálogo de sordos, en el que ninguno se escucha, arguyendo con silogismos tautológicos: "Father said it's [virginity] like death: only a state in which others are left" (96). En cierta manera, su padre también conecta la virginidad con la muerte, y por ende, la mujer con ese estado. Pero a diferencia de su hijo que se ve desdichado, pues es incapaz de transcender la situación concreta y la verbaliza acentuando lo obsesivo de su estado, su padre esconde su propio desasosiego tras la estrategia que precisamente cumple esa función, al menos narrativamente: la ironía, ya que posibilita a través de la distancia que se abre entre la intención del hablante y el contenido

---

<sup>8</sup> Es interesante señalar como los problemas a aceptar la sexualidad de su hermana conllevan, al menos por contigüidad, cierto grado de inestabilidad en la orientación sexual de su deseo, prueba de ello es la curiosa relación entre él y su compañero de habitación, Shreve, a la que alude el narrador. Tal vez como apunta Irwin los problemas para proteger el honor familiar pongan en cuestión su masculinidad de sus protectores (25).

de lo que dice, referir aquello que se esconde. Mientras Quentin es incapaz de esconder su propio yo, su intimidad, e impudicamente nos descubre sus más íntimos mecanismos de pensamiento, su padre abigarra y condensa el lenguaje como gesta heroica para subsumir esa situación concreta, pero precisamente como una manera de evitarla, no de superarla, algo que sin lugar a dudas facilita el distanciamiento irónico, ya que abre un hueco mayor entre el sujeto y su lenguaje, al introducir la ambigüedad: "That's what so sad about anything: not only virginity... nothing is worth the changing of it" (96).

Ante lo inevitable de todo lo que acontece, la única actitud es un estoicismo afincado en la creencia de que la acción, la voluntad humana es incapaz de transformar o al menos alterar el destino. El pesimismo que tiñe los diálogos de Mr. Compson, cargados de cierto cinismo, es otro ardid, otra coartada para evitar enfrentarse a la realidad, al aquí y ahora, y por eso no sosiegan ni calman a su hijo, que de nuevo vuelve a su hermana, en una mezcla de conversaciones casi incongruente: "...and Shreve said if he's got to have better sense than to chase after the little dirty sluts and I said did you ever have a sister? Did you ? Did you?" (96). Una pregunta que, tras las alusiones a Shreve como su esposo y a la virginidad, parece dirigirse al lector que contempla, lee, con la ansiedad que produce el mismo narrador, y ve como él también es incapaz de ir generando sentido, creando la coherencia que necesita el discurso, si no fuera por los atisbos de descripción presente que le arrancan de sus inacabables elucubraciones.

Es más, al poner en duda la normalidad sexual de Quentin, la masculinidad afirmadora de su heterosexualidad, refiriéndose a

Shreve como esposo, está minando su credibilidad, y él encuentra escape de esa situación virando hacia la virginidad y el Sur, y la afirmación de su masculinidad a través de la pérdida de la virginidad. Esto es, la normalidad cultural y socialmente asignada al hombre en el Sur le impone una serie de preceptos cuyo cumplimiento es obligatorio si quiere ser considerado como uno más. Con este fin es necesario afirmar la potencia masculina y solo se puede hacer actualizándola a través de la sexualidad. De no hacerlo se siente vergüenza por la diferencia, precisamente por la duda o sospecha que se levanta alrededor de su virilidad. Pero en este caso, el padre con uno ojo analítico bastante claro, acierta al asignar la patente de la virginidad al hombre como creador y a la mujer como portadora, es decir, el carácter artificial de tal precepto, instituido como norma cultural, con el hábito se transforma en precepto moral que es de obligado cumplimiento para aquellas, esos otros sexuales, a las que tal estado se les ha impuesto. En otras palabras: la virginidad que es un precepto cultural instituido como estrategia de contención de la agencia femenina, se transforma en virtud de universalismo patriarcal en un estado natural<sup>9</sup>. Está reserva moral y cultural, garantía del control de los hombres sobre la sexualidad femenina, no es más que un ejemplo más de la

---

<sup>9</sup> El universalismo es en muchos casos una estrategia a través de la cual lo cultural, producto de una época y geografía concreta, se transforma en natural y entonces es ajeno a las contingencias de su producción. En cierto sentido, la validez restringida de lo universal asegura cierto grado de entendimiento, como lo denomina Cornell, "common ground for meaning" (*The Philosophy of the Limit* 26), fuera de lo cual todo serían islas de sentido independientes e imposible de articular. Así, la imposición de límites a lo universal es la salvaguarda que protege la agencia humana de la fuerza devastadora de la impotencia y el conformismo, y afirma su necesaria presencia. El debate postmoderno entre universalismo y particularismo, o esencialismo y constructivismo, no puede desgastar sus energías en continuar afirmando lo uno a través de la negación de lo otro, sino en el diálogo permanente que entre esos dos términos se establece, de tal forma que pueda trasladar sus esfuerzos a campos de fecundidad pragmática, allí donde la acción y la contemplación se encuentran (Butler, *Bodies that Matter* 14).

dominación a la que se las somete, al privar del control de su propia sexualidad, creando normas que penan comportamientos desviados; y la ausencia de su voz, que podría autentificar otra versión, responde a un silenciamiento igualmente opresor. De la mujer como propiedad, se transfiere metonímicamente tal control a su sexualidad, para cuyo disfrute necesariamente se requiere el permiso del propietario, protegiendo de esa manera la pureza genealógica. Una versión así del mundo del Sur aseguraría entonces la tranquilidad y el sosiego, paraíso terrenal para el hombre propietario y la mujer, garante de tal pureza.

Sin embargo, todo esto se ve roto por el comportamiento de alguien, una mujer (obviamente su hermana Caddy, aunque no hay referencia alguna), que ha violado la cadena continua de hegemonía masculina. Se han invertido los papeles, y la situación es la inversa, es ella la que no es virgen (forzando al lenguaje a crear un término: "unvirgin" que delata la artificialidad de ese concepto, al que quiere cargar negativamente) y él el que lo es. Se ha roto la norma cultural y social, que antes referíamos, que, por una parte, otorgaba al hombre su masculinidad como consecuencia del uso de su potencia sexual, para lo cual tenía licencia, pero de cuyo uso no hay evidencia ni marca posible; y por otra le otorgaba la custodia del espacio virgen, la sexualidad de las mujeres, de la familia, del cual era garante. Y tal ruptura produce una ansiedad y angustia directamente proporcional a tal revolución o subversión de la norma, poniendo en evidencia, y esto es lo peligroso, no sólo la precariedad de su control y dominio, sino su artificialidad; o como irónicamente acierta a denominarlo Joan Dayan: "the perils of mastery" (93).

### 1.3.- El presente: *Tempus caro factum*

El hilo de la descripción de ese presente que marca el día que encabeza la sección, su espacio concreto (la universidad de Harvard), y los diferentes acontecimientos, rutinarios en su mayor parte, que suceden, son los que mantendrán la historia a flote, ante el peligro siempre inminente de hundirse en un mar de confusión entrópica, donde todo se repite pero nada acaba teniendo un sentido definitivo. Mas el presente también marca el carácter observador de Quentin, su constante mirar hacia fuera para encontrar algo que no acaba por determinar. Como su hermano él es un "voyeur", la fascinación por lo exterior le embauca de tal manera que hasta lo detalles más nimios acaban llamando su atención, detalles que como en el caso de Benjy son ajenos al fluir, tanto de su pensamiento como de la acción. Quentin desde la ventana de su habitación observa los movimientos rutinarios pero frenéticos de todos los estudiantes que se dirigen a la capilla, y él ajeno a todo ello pero dentro del espacio que lo produce se ve inmerso en un juego de extraterritorialidad, que en estos primeros momentos, también causa ambigüedad en el sentido de que desestabiliza la línea que demarca el ser del representar, volviendo a situar a Quentin en una doble esfera, pues es -como personaje- y representa -como narrador- pero siempre en el límite de los dos mundos, desplazándose de uno a otro violentamente y creando la impresión de que ambos mundos son irreconciliables, vista la dificultad de conjugar ambas funciones. Así, el narrador es capaz de adoptar la voz y la perspectiva simple de su hermano Benjy en medio de todo su mundo de recuerdos y obsesiones, y prueba de ello es esta cita que no dista mucho de la anterior sección:



A sparrow slanted across the sunlight, onto the window ledge, and cocked his head at me. His eye was round and bright. First he'd watch me with one eye, then flick! and it would be the other one, his throat pumping faster than any pulse. The hour began to strike ...Then he flicked off the ledge and was gone (97).

Esta mirada, fascinada por los detalles de este gorrión, se ve interrumpida por un sonido exterior, que no puede ser otro que el de un reloj, en este caso las campanas, cuyas ondas permanecen en el aire ajenas y al hecho físico que las produjo, así como al objeto, sonido puro ajeno a cualquier materialidad: "It stayed in the air, more felt than heard, for a long time" (97). Este suceso de nuevo despierta el interés no por el hecho en sí, la duración del sonido, sino porque en su continuo reaparecer (los cuartos, las medias, las horas) marca el estricto control temporal que se sucede a lo largo del relato y a la vez dispara la sucesión metonímica de significantes que apuntan hacia el mismo lugar, cerrando el círculo que parecía haberse abierto con ese desplazamiento hacia lo natural, volviendo a sus obsesiones repetidas, es decir, a lo mismo: "Like all the bells that ever rang in the long dying light-rays and Jesus and Saint Francis talking about his sister" (97). Obviamente, el problema de Quentin no es teológico y las asociaciones que lleva a cabo no hacen más que incidir en la posibilidad de fijar su identidad a través de ellas, como personaje y como narrador. La constante repetición de frases, ideas, temas, etc., así como la imposibilidad de mantener una constancia en el narrar, presenta una suerte de relato gótico de la consciencia narrativa (en cuanto irrupción de las fuerzas destructoras -reprimidas- del relato como sucesión en orden) que articula de forma diferente su existir en el presente de la narración,

de su pensar, como una obsesión por descubrir impudicamente la alienación a la que le someten los recuerdos. Nos encontramos con un Quentin desdoblado cuya parte oscura se resiste a abandonar la labor distorsionadora que parece ser ajena a su existir en ese día concreto. Quentin narrador se convierte en una suerte de doble del Quentin personaje<sup>10</sup>, donde el primero es el inconsciente (geografía de lo reprimido) del segundo, y reaparece constantemente para demostrar la violencia de su olvido y su fuerza devastadora.

Pero ya había visionarios como Goya que había formulado tales preceptos en uno de sus grabados: "El sueño de la razón produce monstruos". Monstruos románticos como Frankenstein o Drácula o la esencia de lo gótico, personajes y situaciones que referían a esa parte de nosotros que somos incapaces de controlar, a aquello que está más allá de la razón y que por eso atrae nuestra interés todos ellos acababan señalando que ese otro oscuro que se esconde dentro es una parte indispensable para afirmar nuestro ser, otro que es el suplemento del yo, bisagra sobre la que se articula nuestra pretendida normalidad. En Faulkner y especialmente en esta novela se perpetúa la tradición gótica tan enraizada en la literatura del Sur, y cuyo máximo exponente en el siglo pasado fue Edgar Allan Poe, donde los monstruos se iban interiorizando y transformando en pesadilla patológica muy cercana

---

<sup>10</sup> Debemos hacer referencia al estudio de Irwin en el que el doble es uno de los elementos sobre los cuales descansa su estrategia de análisis, pues lo considera como repetición del yo sobre el cual se vierte todo aquello (lo reprimido) que no encaja con la imagen ideal que de ese yo se ha fraguado (33), siguiendo las ideas del maestro vienés para él que la represión de los instintos, en su imagen primitiva o infantil, no alcanza su objetivo completamente, ya que una parte "sucumbe a la represión, mientras que la restante, a causa de su íntima conexión con la primera, pasa a ser idealizada" ("La represión" 2056). No podemos pues olvidar la idealización que va pareja de la represión, y por tanto necesita de ella como instancia de juicio o valoración.

a las enfermedades que la ciencia emergente del psicoanálisis iba estudiando o al menos fijando como objeto de conocimiento.

Pero, curiosamente lo patológico en Quentin se imbrica en ese mismo entramado de relaciones y negociaciones culturales y sociales en las que está inmerso, y a las que alude continuamente. La dimensión social de su problema se afirma precisamente en la radical negación de cualquier vínculo más allá del psicológico (estrategia puramente moderna). Mecanismo psicológico, ahora transferido a la negociación cultural, estudiado en profundidad por Freud ("La negación" 2884-6) a través de la *Verneinung* cuya actividad básica consiste en rechazar fuera de sí aquello que se siente como molesto, pero con lo que el vínculo es tan cercano que delata la violencia de tal rechazo o expulsión. La aceptación de aquello que molesta es imposible por el dolor que causa simplemente reconocerlo, y por economía psíquica, es decir, para evitar displacer y el gasto que supondría la vuelta a la estabilidad, se expulsa. Este es también un mecanismo cultural, y demuestra el interés de cada unidad (psicológica, social, económica o cultural) para protegerse del influjo de lo ajeno, para preservar la hegemonía que podría verse amenazada por tal incursión.

Mas cuando el choque es frontal y no se puede obviar tal realidad, el mecanismo defensivo se convierte en un tenaz rechazo de lo que ya es y una condena autoimpuesta a vivir en el mundo del "si fuera" que repite Quentin: "If it were...", no porque exista posibilidad alguna de cambiarlo, sino por negar la posibilidad de lo que ya existe. Situación paradójica, pero real en la que vive Quentin: "Because if it were just to hell; if that were all of it. Finished. If things just finished themselves. Nobody else there but her and me.

If we could just have done something so dreadful that they would have fled hell except us" (97-8). Este doble juego paradójico en el que se pretende negar la existencia de lo real inmediato, la validez de ese presente, como una estrategia defensiva que posibilite la transición a ese otro mundo imaginario (emplazamiento en el que la satisfacción del deseo estuvo más cercana pero tampoco se cumplió) implica un desgarramiento profundo en la estructura misma de ese sujeto condenado por una parte a vivir ese presente, o al menos a habitar en él como sujeto pasivo en su más basta materialidad; y por otra condenado anhelar otro tiempo pasado que no puede revivir, porque nunca lo vivió y por la estructura irreversible del transcurso temporal, aunque pueda recordar y fabricar imaginariamente ese pasado, como quien vive vicariamente algo que no fue real pero cuya experiencia imaginaria pudiera aportar una satisfacción compensatoria que en última instancia no hace más que aumentar el deseo y la angustia por no conseguirlo realmente.

Ese desplazamiento de Quentin al dominio imaginario acaba mezclando dos situaciones bien diferenciadas: la nostalgia por un tiempo en el que existió tal posibilidad de ser, y por otra el dolor, autoinflingido, que tal recuerdo conlleva, produciendo una distorsión total de aquel tiempo en el que todo fue, porque se representa en el relato, sin nunca haber sido, porque en su misma representación lleva las marcas de la violencia ejercida sobre él para hacerlo representable. Quentin inmerso en su relato subjetivo y autosuficiente acaba utilizando estrategias de defensa ante al malestar presente que la cultura a la que pertenece había elaborado, gracias a las cuales creaba situaciones irreales que compensaban imaginariamente el dolor que le producían las que había vivido: lo imaginario acapara la dimensión real del sujeto, la

representación suplanta la realidad que demuestra su resistencia fragmentando el relato y minando el valor del sujeto de la representación.

La violencia que ejerce sobre el discurso se ve reflejada en la tensión que aparece en la sintaxis, la falta de cohesión entre las diferentes frase que la conforman: secuencia que se perfila como conjunto interrumpido por la puntuación y unido por la contigüidad física en la página, donde el sentido no solo apunta a la problemática psicológica de Quentin como personaje sino también al conflicto subyacente que de forma latente se esconde entre líneas, y que el narrador es incapaz de solventar. Este conflicto en cierta manera subsume el problema psicológico en el que Quentin está insatisfecho con el presente porque no es como él quiere, ya que en el pasado no tomó las decisiones que debió o fue incapaz de tomarlas. Y ahí radica su problema, se vuelca en un pasado que no es y al que tiene acceso como intérprete (viendo el pasado con los ojos del presente) pero nunca como actor. Actualiza un conflicto irresoluble entre la realidad y la representación que de ésta se hace a través de un sujeto que tamiza y personaliza las circunstancias, en un caso en el que la realidad al ser representada tiene que perder su misma esencia temporal para ser presentada -hecha presente- en un espacio que ya es otro y no sometido a la inminencia del devenir que todo lo cambia. Esto es, representar es en cierta manera detener el tiempo, congelarlo para poder amarrarlo con el vehículo expresivo que se disponga, en este caso la palabra, dando estatus de realidad - pero como representación- a algo que es sólo una de las múltiples versiones que hay de ésta: lo que fue ya no es lo mismo. Quentin actualiza en su discurso sobre el pasado su disgusto con el presente, cuyo origen está precisamente en ese

pasado y cuyo momento traumático ha de reconocer para de esa manera dejar de repetir compulsivamente todos los acontecimientos que señalan a ese acto original, pero que nunca lo nombra expresamente. Una suerte de inconsciente del discurso que se lee en lo que entre líneas fabrica un tupido entramado de relaciones pragmáticas, fuera y dentro del texto.

La máquina alegórica de Quentin-narrador, ese conjunto encadenado de metáforas, va fabricando toda una serie de relaciones que no pueden escapar a nuestro análisis, especialmente si pensamos que todo el texto se manifiesta doble articulación (presente/pasado) y a través de la bisagra discursiva es capaz siempre que habla de una cosa (presente o pasado) estar hablando de otra a la vez (pasado o presente). Esta situación paradójica que semeja el concepto suplementariedad que tan finamente analiza Derrida en su obra seminal, *Of Grammatology* (141-64)<sup>11</sup>, acentúa la ambigüedad del texto además de multiplicar su capacidad expresiva. Pues de la misma manera que no podemos disociar de la

---

<sup>11</sup> A estos efectos es sumamente explícito la parte final de su capítulo sobre el suplemento:

The concept of the supplement is a sort of blind spot, the not-seen that opens and limits visibility. But the production, if it attempts to make the not-seen accessible to sight, does not leave the text. It has moreover only believed it was do so by illusion. It is contained in the transformation of the language it designates, in the regulated exchanges between the text and history. We know that this exchanges only take place by way of the languages an the text. And what we call production is necessarily a text, the system of writing and of reading which we know is ordered around its own blind spot. We know this a priori, but only now and with a knowledge that is not a knowledge at all (164-65)

En cierto sentido también la lectura es el suplemento del texto, y está inscrita en él como marca, es lo que se añade al texto para reemplazar algo que le falta, pues de otra manera no tendría sentido. Esta oquedad que se abre en la presencia del texto, en su supuesta plenitud, inaugura la irrupción de la diferencia dentro de la identidad del texto, aquella que lanza al texto hacia su supuesto contenido, en dirección del significado puro abandonado el lastre de su representación.

lectura del pasado las condiciones y determinantes que lo produjeron (base del historicismo), es decir, no podemos olvidar que cualquier producto cultural de una época se vio constreñido e influido por todo un complejo sistema de relaciones sociales, culturales, económicas y políticas que lo enmarcan; no podemos tampoco separar de esa lectura del pasado el mismo y también complejo sistema de relaciones que constriñen, determinan y enmarcan nuestra propia lectura de ese producto. No podemos aislar ninguno de esos dos estadios el de producción y recepción, del momento histórico que los produce. Como afirma Gadamer: "understanding always involves something like the application of the text to be understood to the present situation of the interpreter" (35). Lo cual no equivale a establecer un campo de absoluta libertad que justifique un relativismo a ultranza que niegue por su extremo lo que por otra parte intenta afirmar, porque esa misma dependencia ya la ha establecido el texto con su propio presente y con los actos de actualización que a lo largo de la historia haya tenido, y que están cargados en su potencial de significación:

Lograr esto es algo reservado a una ciencia histórica cuyo objetivo no esté formado por un ovillo de facticidades puras, sino por el grupo contado de hilos que representna la trama de un pasado en el tejido del presente. (Sería un paso en falso equiparar dicha trama con el mero nexo causal. Es más un nexo dialéctico, y hay hilos que pueden estar perdidos durante siglos y que el actual decurso de la historia vuelve a coger de súbito y como inadvertidamente). El objeto histórico está sustraído a la pura facticidad... (Walter Benjamin, "Historia y coleccionismo" 104).

En cierta manera la relación que mantenemos con el pasado también es dialógica, es decir tiene un doble movimiento que demuestra que el pasado, ese otro del presente, está en él como marca de una comunicación necesaria. La memoria entonces, que es el sustento de esa materia histórica, se convierte en el refugio de aquellos que intentan negar la evidencia del diálogo entre ambos tiempos, porque quieren preservar la pureza de ese antes, sin caer en la cuenta, como Quentin, de que la memoria se alimenta del presente, de un existir concreto sin el cual no tiene sentido.

Nos encontramos entonces con tiempos diferentes dentro de un mismo tiempo: el de la narración. Por una parte, el marco temporal que encuadra todo ese tiempo de la narración, June Second 1910, fecha que encabeza la sección y que es el presente de los acontecimientos que "realmente" ocurren a Quentin, y por otra, todos los tiempos que el recuerdo dispara y que podemos resumirlos en el pasado de la conversación con su padre (justo antes de irse a Harvard) y el de los momentos traumáticos de la relación Quentin-Caddy, siempre vinculados a la sexualidad de ésta. Y la sección articula todos su potencia significativo en el campo de relaciones que entre esos tiempos se establecen. Y de la misma manera que el pasado biográfico se añade al presente, como marca de una ausencia significativa, pero explicitada en cuanto la demuestra con su presencia en el texto; así se añade como suplemento del tiempo de la narración, aquel tiempo histórico hacia el que los personajes miran de soslayo para dar sentido a su desposesión presente. No es pues extraño que el pasado de Quentin que más repita sea aquel que refiere a su hermana y a la pérdida



de su virginidad, tiempo sobre el que la intersección de la sexualidad femenina y la pérdida de pureza articula su potencia devastadora: inicio de la decadencia. De igual forma que aquel otro tiempo histórico en el que Jefferson ya ubicaba el inicio de la caída y al que los relatos nostálgico habían robado su lado oscuro. La memoria de ambos tiempos es más que un compromiso con el futuro, su negación, y surge del deseo por reencontrar una identidad (individual, social y cultural) nunca tenida.

Sin embargo, esa distancia que separa el deseo de Quentin de la realidad misma que vive, se vuelve más trágica si atendemos a la ubicación del deseo en el pasado. No es un deseo que quiere re-instaurar una posición de plenitud, sino un deseo que articula una utopía invertida en la que la esperanza está en el cambio de una situación pasada, que por mucho que se quiera o desee es labor imposible. El deseo reactivado por el recuerdo vuelve entonces a poner de relieve la precariedad de la situación psicológica de Quentin, que cada vez se ve más impotente para controlar su propia actividad mental:

Because if it were just to hell; if that were all of it.  
Finished. If things just finished themselves. Nobody else  
but her and me. If we could just have done something so  
dreadful that they would have fled hell except us. *I have  
committed incest I said Father it was I not Dalton Ames...*  
(97-8)

El apocalipsis que desea Quentin, enunciado en sucesivas condiciones que no parecen abrir posibilidad alguna, y cuya articulación sintáctica se ve restringida a uno de esos momentos atrapados pero no completados, intenta explicar el origen, la causa

("because") pero simplemente enumera condiciones de ese final que acabaría con su tragedia. Apocalipsis en el que el infierno se convierte por una suerte de mundo al revés barroco, un lugar en el que encontrarían solución los problemas, ya que conseguiría no solo aislar a los dos hermanos, sino también acabar curiosamente con el mundo de las cosas, de la materia. Pero el acceso a ese infierno ha de hacerse a través del mayor de los pecados que asegure un puesto destacado para recibir el castigo. Y el incesto se convierte en la estrategia que posibilita, como pecado social, cultural y biológico la entrada en ese reino de fuego purificador, en el que la máxima maldad debe ser castigada con la máxima severidad, de tal manera que impida que pueda llegar a compartir el castigo con otros. Curiosamente la reversibilidad de este mundo al revés es tal, que el castigo exclusivo se convierte en recompensa exclusiva, el sumo mal en sumo bien. Como apuntaba Olga Vickery:

Incest can convert this paradise [of innocence] into hell, thereby maintaining the same order but in reverse. Sin instead of virtue, punishment instead of bliss...The isolation through innocence can become isolation through sin (188).

Esta exclusividad que evidencia el deseo de aislamiento agorafóbico, más sutilmente expresado por su padre a través de la ironía, no es más que otro mecanismo de lo que muy certeramente Moreland (14) denomina exclusión auto-purificadora ("self-purifying exclusion") que evita el contacto con cualquier otro que pueda suponer una amenaza a la integridad del uno. Exclusiones que en el campo psicológico devendrán en patologías que impiden el crecimiento, en el campo social suponen la justificación de la

segregación racial, sexual, etc..., y en el económico apuntan al dominio hegemónico y tiránico de un grupo sobre otro. Un paraíso de inocencia que fundamenta su plenitud y felicidad en la exclusividad de su disfrute, inocentemente tomado como justo e universal.

Es más, esta profilaxis o asepsia social y psicológica no puede esconder, como así lo demuestra el burdo intento de Quentin, a todas luces descabellado, precisamente aquello que queda fuera, y que en forma de múltiples voces pueblan su voz. Pero para realizar esta maniobra en términos menos comprometedores Quentin insiste en convertir el incesto, en un medio para alcanzar no sólo el deseo de su hermana, y necesariamente su cuerpo, sino también, y más importante deshacerse del lastre material que le impone ese mismo deseo: "The real thing is desire and its extreme distortion, the "malady of ideality", which... can be described as the very axis of the spiral of perversion: in the eyes of the pervert only the worst can be pure" (Gresset, "The God" 60). De esta manera, se suplanta la cosa, lo material que el deseo obvia en su labor, para acceder a un mundo ideal fuera del controvertido mundo real, que oprime de manera ostensible. Lo que en muchos casos se ha dado en llamar el idealismo faulkneriano, esa "enfermedad" cuya raíz romántica no puede esconderse, recoge eficazmente el desencanto de una época (la moderna) y de una región (el Sur) con un presente insatisfactorio, y la fascinación por una pasado míticamente idealizado. Se niega lo real como estrategia de defensa y se refugia en lo imaginario como mecanismo compensatorio, pero nunca satisfactorio, pues la propia materialidad de su cuerpo le recuerda que indudablemente no lo puede abandonar. La mística moderna, ese desasimiento de lo material, su énfasis en lo metafísico, no

puede, como tampoco la barroca, ocultar el trasfondo o contexto histórico-socio-cultural que lo determina. No es extraño entonces, observar el interés que todos los modernos o vanguardistas mostraban por esos artistas barrocos, muchos de ellos rescatados del anonimato (Eliot y los poetas metafísicos, Benjamin y el teatro barroco, los poetas del 27 español y Góngora, Borges y el motivo barroco de las bibliotecas, la vanguardia latinoamericana y el redescubrimientos de su barroco particular -Sor Juana Inés de la Cruz, -, etc... o en arquitectura el modernismo catalán, el art decó y el barroco, en pintura Dalí y su entusiasmo por los maestros flamencos).

No obstante, ese apego al mundo imaginario de lo irrealizable acaba por paralizarle, en tanto y en cuanto le obliga a dedicarse a la actividad pasiva de la contemplación estéril. No es la conciencia vigilante que años antes había anunciado Spengler y que hacía del hombre de reflexión un hombre de acción, sino una conciencia paralizante, que intenta, obviando su temporalidad, detener el transcurso de su propia existencia y retornar al lugar del encuentro, nunca como posibilidad factible. Intenta con el sortilegio de las palabras, a través de su magia, actuar vicariamente, o a la manera de Sherezade, seguir contando para que no llegue la muerte. La palabra como sustituto del acto. Pero todo esta reflexión que nuestra interpretación lleva a cabo, no se corresponde en absoluto con el razonamiento de Quentin. El usa las palabras (su memoria es una memoria verbal), irónicamente también sustituto de las cosa y nunca ella, para no tener que implicarse en el mundo real y actuar. Su pasividad, directamente proporcional a su dificultad para ser-en-el-mundo asumiendo su responsabilidad y quizás parte de la culpa que intenta exorcizar, no alcanza el rango del gesto estoico de

su padre, ni su prolijidad retórica, y esconde, aunque no muy efectivamente, el miedo o temor a enfrentarse a eso que esta fuera de él. Miedo que se demuestra, inmediatamente a continuación de la cita en la que como un personaje trágico-cómico repite sin parar el nombre, como si tartamudeara, asustado ante la eventualidad o la posibilidad de actuar cuando Dalton Ames en su encuentro -aquí sólo aludido- le pone en el brete de tener que actuar, ofreciéndole la pistola para que lleve acabo sus deseos: "And when he put Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. When he put the pistol in my hand I didn't. That's why I didn't. He would be there and she would and I would. Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames" (98). Una repetición compulsiva que intenta obviar a través de ese gesto cualquier posibilidad de acción que necesariamente traería consigo un cambio. No en vano esa repetición compulsiva toma su nombre de la labor conservadora de los instintos en su economía particular. Luego, se plantea una paradoja irresoluble: Quentin en su miedo a involucrase en el mundo, renuncia a la acción, como voluntad de poder, como una manera de preservar su pureza espiritual, pero tal miedo le paraliza de manera que le condena a ser víctima de sus propios instintos -cuyo carácter regresivo es manifiesto- que le conectan con lo más material que tiene , memoria de su pasado animal y vínculo con este.

Aún así, el insiste en deshacerse de ese lastre, y en la conversación permanente (aunque intermitente en su presentación) con su padre, a pesar de las admoniciones y razonamientos del padre persevera en su empeño: "and I said , You can shirk all things and he said, Ah can you" (98), para a continuación y en una imagen completamente surrealista, digna de un cuadro de Dalí, afirmar como si de un muerto resucitado se tratara:

And I will look down and see my murmuring bones  
and the deep water like wind, like a roof of wind and a  
long time they cannot distinguish even bones upon the  
lonely and inviolate sand. Until the Day when He says Rise  
only the flat-iron would come floating up (98).

Es entonces cuando Quentin, mirada ubicua, Lázaro resucitado, y desprendido de su lastre corporal, podrá realmente satisfacer su anhelo más profundo. Esta imagen, ahora incompleta y que contiene el germen del final del relato se nos presenta ahora por primera vez como la muerte en el agua y resurrección hacia el espacio, el cielo, cuya simbología no es necesario explicitar. Como vemos la lógica constructiva va articulando sus propios sentidos: de la obsesión con el tiempo al incesto como medio para alcanzar el infierno purificador, que des-encarna, inmaterializa al sujeto para renacer espíritu puro, antes que actuar y enfrentarse a Dalton Ames (amante de su hermana). La labor purificadora, por exclusión, llega ahora a su punto más álgido en esta inmaterialización, pues supone un intento de borrar esos otros que dentro del sujeto viven (nuestra propia facticidad como objeto) así como un intento de anular la historicidad que manifiesta esta materia (esos huesos que ya desechos descansan en la arena inmaculada)<sup>12</sup>. Y en cierta forma la constatación que Gresset hace al calificar al tiempo y la carne como las dos dimensiones del mal para Faulkner (*Fascination* 120), refuerza nuestro argumento. Pero tal vez sea necesario entablar un

---

<sup>12</sup> El intento baldío de Quentin de deshacerse de su cuerpo incide pues en la misma dinámica del relato que pretende, infructuosamente, negar el presente para afirmar la primacía del pasado. El presente es el tiempo hecho carne, y el cuerpo la marca misma de la existencia. El ser es la intersección del tiempo y la carne. La negación del presente es pues una variante de la del cuerpo, y la imposibilidad de llevarlo a cabo demuestra la falacia idealista, que pretende presentar al sujeto/ser como una abstracción de su propio cuerpo: espíritu absoluto.

diálogo entre esas dos dimensiones que vierta cierta luz a la hora de interpretar la novela, más allá del hecho en sí. Efectivamente *The Sound and the Fury*, y especialmente la sección de Quentin, escenifica la aparición de estas dos dimensiones del mal: la carne, en su versión puritana, siempre referida a la sexualidad, y el tiempo; mas la vinculación de ésta con el tiempo a través del presente le otorga una significación que en la lógica puritana estaba ausente, al ubicarla en un tiempo y espacio concreto. Y la resurrección incorpórea imaginada por Quentin así lo manifiesta, lejos del pecado y la culpa busca un espacio suspendido sobre ellos y los hechos que los instauran<sup>13</sup>.

No obstante, esta resurrección imaginaria de un sujeto que desde un presente de la narración nos envía, como si de una profecía se tratara, al futuro, pone de manifiesto la falta de control narrativo que este narrador, ofuscado ante la erupción de múltiples historias, ejerce sobre sus propios materiales, demostrando una vez más la imposibilidad de situarlas juntas. El presente, su existir dentro de la habitación en Harvard el día 2 de Junio de 1910, parece haberse volatilizado, o mejor, inmaterializado, lo cual supone una merma en su función aglutinadora -en términos narrativos-, restando entonces coherencia, y trasladando la ansiedad al lector

---

<sup>13</sup> En *The Sound and the Fury* es difícil determinar la raíz puritana de la desafección de Quentin por la carne, o su repulsión, ya que su mente atribulada parece demostrar que es completamente ajena a las consecuencias teológicas de su comportamiento, sobre todo cuando esa carne muchas veces no hace referencia a la sexualidad sino a la materialidad que representa, tal vez lo mismo en la lógica del análisis pero no en la del personaje. El conflicto de Quentin es más psicológico que religioso, parte de cuya influencia puede provenir del contexto cultural en el que se enmarca, a pesar de la admonición de Simpson para quien el Sur y su cultura desde sus inicios son "la secularización del movimiento colonizador", de aquella versión ortodoxa que representaba Nueva Inglaterra ("Introduction" 4), distanciando al Sur de la mentalidad puritana que parece definir la esencia homogeneizada de la nación. En ese sentido el drama de las familias faulknerianas se distingue de los dramas de Hawthorne, a los que tanto se parece en otros aspectos.

que como el personaje no sabe ni puede controlar los sentidos que van apareciendo, y solo el suspense mantenido a través de la repetición de detalles, puede soportar esta tensión entre lo constructivo y la coherencia del relato, situada en su eje argumental. Quizás es como afirma Benjamin en su ensayo sobre la alegoría en el barroco, donde alude a la acumulación de fragmentos como estrategia compositiva, siempre al límite de la resistencia de las fuerzas disgregadoras que comporta el fragmento:

Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca. Pues es común a las obras literarias de aquel periodo el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido y el adoptar estereotipos con vistas a su realce, a la espera de un milagro (*El origen* 171).

Milagro de significación para el que tendremos que esperar hasta que el proceso de acumulación haya concluido. El narrador continua añadiendo materiales. Y el padre, receptor implícito de todo su discurso, aparece de nuevo para dar realce a las palabras de su hijo, siempre tratando de diluir la especificidad del problema fijando la conexión universal, entendido este universalismo como exclusivo de un grupo social cuya hegemonía le hace considerarse modelo,

If we could have just done something so dreadful and Father said That's sad too, people cannot do anything so dreadful at all they cannot even remember tomorrow what seemed dreadful today (...) Its when you realise that



nothing can help you -religion, pride, anything- it is when you realise that you don't need any aid (98).

Una vez reconocida su impotencia para actuar, y asumir la realidad propia de su frustración, Quentin interpela a su padre conminándole también a reaccionar ante la ofensa, pero Mr. Compson también elude su responsabilidad e insiste en la imposibilidad de toda acción, así como la vacuidad de estas. Quentin ha llegado a ese grado de impotencia no sólo por sus propias angustias y obsesiones, sino también por el legado paterno, que no deja de recordarle que su caso particular no es más que un ejemplo de la impotencia del ser humano ante la realidad. El hijo ve reconfirmado en las palabras paternas, y más en la falta de reacción de su padre, su propia postura. Pero esta confirmación no se produce en el reconocimiento de la certeza de esas palabras, sino en la incertidumbre y la angustia que generan. Pues la efectividad de esa estrategia, universalizar para diluir el problema, descansa en la asunción de la confianza del propio hablante en sus propias palabras, algo que la ironía destruye. Ese pesimismo moderno, y su mirada irónica no acaban por calar en la realidad de Quentin, que continúa obsesionado con sus propios recuerdos, de los cuales forma parte la voz de su padre. El ensimismamiento de Quentin es una forma de aislamiento y separación, aunque más burdo que la sutil ironía del padre. En la repetición que el hijo hace de la postura del padre, vislumbra la angustia de descubrir la falta de originalidad de su propia reacción, el carácter secundario de ésta, aumentando entonces su propio hundimiento: la derrota de la tradición, asegurándose la originalidad y especificidad del sujeto, se ve transformada en una tradición de derrotas, de la que el padre es un eslabón más, portador de ese legado, del que el reloj se mostraba

como símbolo . Es en este sentido, en el que la sugerente interpretación de John T. Irwin engarza la vertiente psicologista con la cultural, posibilitando una mediación entre ambas esferas:

For Faulkner, doubling and incest are both images of the self-enclosed -the inability of the ego to break out the circle of the self and of the individual to break out the ring of the family- and as such, both appear in his novels as symbols of a region turned upon itself (59).

La repetición, en términos temporales y espaciales, de ese ensimismamiento, de auto-encerramiento, en las dos esferas apunta a la precariedad de sostener sólo la versión individualista, solipsismo típicamente moderno. Y hacen posible de esta manera invertir lo que en ellos es un movimiento del exterior a interior, en uno de dentro hacia fuera, de lo meramente psicológico a lo puramente histórico, imbricando de tal manera lo uno y lo otro, que la historia personal, biografía atormentada por las propias neurosis, acaba trascendiendo hacia una historia colectiva, la de una región atormentada por sus propias neurosis (la relación que se estableció entre el Nuevo Sur, despreciado, y el Viejo Sur, mitificado). Quentin al repetir, y pese al buscado aislamiento, llama la atención sobre el hecho de que su replica le pone en diálogo social con los otros que comparten su actitud, diálogo en el que el intercambio temporal abre la posibilidad de una interpretación cultural, cuyos rastros textuales son tan difíciles de borrar, como lo es para Quentin obviar su propia materialidad.

Pero nuevamente, la pasividad exterior, su renuncia ante Dalton Ames, tiene su respuesta imaginaria en la capacidad asombrosa de Quentin para solucionar, de forma vicaria, el

problema, una suerte de justicia poética, que como siempre demuestra que esa satisfacción compensatoria e imaginaria de un deseo, en este caso de venganza, acaba por multiplicar la angustia que ese deseo produce por no ser satisfecho realmente. De tal forma que en una escena delirante se convierte en madre de Dalton Ames para ver morir a su hijo antes de nacer: "If I could have been his mother lying with open body lifted laughing, holding his father with my hand refraining, seeing, watching him die before he lived." (98) Ciertamente grotesca, y con una violencia contenida que no puede pasar desapercibida, pues concatena la venganza imaginaria, en la que la violencia está en el hecho y no en su participación, y el dolor que augura para esos progenitores, en una referencia directa a la omnipresencia de su padre, Mr. Compson. Venganza extraña si cabe, pues no busca el origen de su resentimiento, Dalton Ames, sino que traslada la presunta culpabilidad a sus padres, como si de otra herencia se tratara. La ansiedad con su propia herencia la transfiere a Dalton Ames, completamente ajeno a ésta. El inconsciente del narrador también es capaz de saltar el control cultural a que está sometido, y aunque utiliza el condicional para indicar su carácter irreal, no puede evitar relatarlo.

La realidad de la relación entre Caddy y Dalton Ames, demuestra más trágica la irrealidad de la confesión de Quentin a su padre -aunque actualice su deseo real. Esa confesión, que ya ha repetido varias veces y que aparecerá constantemente en este diálogo interrumpido ("I have committed incest") busca la respuesta de su padre, su reacción y merecido castigo. Intenta de esta manera hacer cumplir su función represora, es decir que actúe demostrando

su poder de amenaza. Por una parte debe castigar el deseo de Quentin y por otra debe también vengar su honor mancillado en Caddy enfrentándose a Dalton Ames. En esta lógica de interrelaciones familiares se exige que cada uno asuma el papel otorgado culturalmente: el padre defensor del honor familiar, y de las mujeres a su cargo, que son la reserva pasiva del espacio virgen de pureza del que se ven como garantes. De manera tal, que cualquier afrenta a esa pureza dispara los mecanismos de respuesta y venganza, a la vez que pone en duda, en caso de no producirse, la hombría de esos sujetos, su propia masculinidad. El código caballeresco del caballero de plantación, exige de sus miembros el obligado cumplimiento de estos preceptos que son parte fundamental de un mundo y una cultura que descansa sobre ellos. En este caso concreto, y por omisión paterna, Quentin asume el rol paterno de defensor de la honra, como ya había hecho anteriormente, y de lo cual ya en su infancia tenemos referencias en la sección de Benjy: cuando la abofetea en el riachuelo por quitarse el vestido (20) o cuando discute con otro niño en el colegio por haberla ofendido (82-3).

Sin embargo Quentin va más allá, no quiere proteger a su hermana, y la pureza que representa, por una cuestión de honor familiar - como más tarde lo hará su hermano Jason en relación a la hija de su hermana- sino por puro egoísmo. Pero no un egoísmo ingenuo o infantil, como el de su hermano Benjy, sino todo lo contrario, pues en él se imbrica su deseo sexual que acaba por hacerle identificarse con su propio oponente, ya que ha hecho efectivo el deseo, esto es, ha actuado, y a la vez impulsa sus ansias de venganza, deseando su muerte.

No obstante, y para corroborar esa profunda disensión entre la realidad (como presente y materia) y el deseo (pasado), que le hace, ante su creciente impotencia, inclinar la balanza hacia el lado imaginario, intenta romper su reloj, ese cuyo sonido le recuerda que está aquí y ahora, en un gesto a todas luces infantil a través del cual pretende eliminar lo que designa, el fluir del tiempo, rompiendo la realidad material que lo cuantifica, pero , paradójica e irónicamente el reloj continúa funcionando aún después de roto:

I went to the dresser and took up the watch with the face still down. I tapped the crystal on the corner of the dresser and caught the fragments of glass in my hand and put them into the ashtray and twisted the hands off and put them in the tray. The watch tick on. I turned the face up, the blank dial with the little wheels clicking and clicking behind it, not knowing any better (99).

Esta acción infantil, una venganza contra el tiempo simbolizado por ese reloj, es más propia de su hermano, cuya voz parece vislumbrarse detrás de la simplicidad de esta descripción (secuencia de oraciones unidas por "and"), a pesar de la complejidad simbólica de la acción. De esta manera los hechos van a ir corroborando lo que el discurso frenético y fragmentario ya anticipaba. Es más, en este caso el hecho singular trasciende su propia concreción y nos sitúa en el plano simbólico en el que toda esta sección se mueve. La escena en la que se inscribe este incidente es un retorno al presente después de una larga serie imaginaria de diálogos, acciones y deseos ubicados en el pasado. Inmediatamente a continuación, para imponer cierta lógica, y salir del abismo de ambigüedad que estaba creando, vuelve al presente,

pero una vuelta que significa el rechazo a esa vuelta: un retorno al tiempo que intenta negar la misma labor que este ejerce. Manifestando por tanto su profundo descontento con éste y con lo que convoca, su condición material. Y para que esto no pase desapercibido, el mismo narrador nos recuerda que ese gesto voluntarista y patético, acaba por hacerle sangrar: "There was a red smear on the dial. When I saw it my thumb began to smart" (99).

De esta manera, y gracias a la habilidad narrativa, articulada como proceso constructivo de acumulación de fragmentos, se postula la relación conflictiva que el protagonista sufre en su relación con el tiempo, su imposibilidad de conciliar presente y pasado, no sólo a nivel actancial, sino a nivel textual o discursivo, en la relación narrativa casi imposible de articular esos dos tiempos coherentemente, algo que en este caso sufre el lector. Se transfiere al lector la ansiedad del protagonista, y a veces su angustia, haciéndole de esta manera entrar en el juego, que de otra manera se haría insoportable, incomprensible en términos narrativos.

El presente se convierte en principio estructurante, narrativa y argumentalmente, que se impondrá a duras penas como contrapunto, o fuerza equilibradora, a la labor caótica de los fragmentos recordados y dispersos. Como vemos este principio estructurante toma su fuerza de la sección anterior, donde era el eje de la comprensibilidad. En el caso de esta segunda sección, el presente demostrará su efecto contrapuntístico de una forma más tajante: frente al caos y carácter surrealista de muchos de los fragmentos, el orden y el carácter prosaico del existir en el presente. Hasta tal punto llega este contraste que parece desvelar el

carácter esquizofrénico del narrador-protagonista. Y es curiosamente en esta doble faceta, que la narración en primera persona posibilita, en la que se pone en evidencia la complejidad de conjugar el contemplar, como paso previo autoreflexivo para poder narrar desde la pasividad, y el actuar, en esa vertiente prosaica de estar en el mundo y mezclarse con los detalles, con el ser particular y concreto cuya actividad fugaz, y por eso inaprensible, carece de el heroísmo y singularidad con la que el recuerdo y la memoria mitifica los momentos vistos desde otro tiempo, atrapados en la inmovilidad que permite su aprehensión. Esta disfunción narrador-protagonista en Bejny era manifiesta, y servía para expresar sus propias limitaciones. y carencias que le impedían asimilar ese ser en el mundo como actor, impregnado de la prosaica materialidad histórica, y a la vez poder ser testigo de esa acción, a través de la objetivación que la conciencia hace del sujeto al pensarse a sí mismo: ser objeto y sujeto simultáneamente. En el caso de Quentin el dilema se resuelve con un propósito claro de favorecer su categoría de sujeto, en detrimento de su objetividad, o materialidad, como si hubiera alguna posibilidad de pensar y ser lo uno sin lo otro. Los dos polos de este campo han mantenido históricamente un difícil equilibrio, y precisamente en esta época, de cambio y de convulsión, la balanza se desplaza ostensiblemente hacia el polo subjetivo, el auge de la psicología, el nacimiento de la teoría de la relatividad de Einstein, la fenomenología de Husserl o el existencialismo, etc... son una prueba fehaciente de esa inclinación que privilegia al sujeto a la hora de analizar los problemas pertinentes a cada una de las materias.

Pero los deseos y propósitos que Quentin tiene rara vez son realizados, y por encima de ellos, a través ellos surge esa actividad

prosaica que la rutina cotidiana impone, ajena al devenir discursivo de la mente atribulada de su protagonista. La parsimonia y minuciosidad con la que Quentin se dedicará a su aseo personal y al vestirse, seleccionando con exquisito detalle entre las diferentes opciones parecen hacernos olvidar su doble, el narrador atribulado por la irrupción de los recuerdos. A pesar de los cuales, él continua con sus preparativos de lo que en primera instancia se presenta como un viaje<sup>14</sup>:

I laid out two suits of underwear, with socks, shirts, collars and ties, and packed my trunk. I put in everything except my new suit and an old one and two pairs of shoes and two hats, and my books(...)

I bathed and shaved. The water made my finger smart a little, so I painted it again. I put on my new suit and put my watch on and packed the other suit and the accessories and my razor and brushes in my hand bag..." (99-100).

Es sorprendente como esas dos actividades contrapuestas parecen realizarse autónomamente, la una independiente de la otra, y las únicas interferencias se producen a nivel textual, en la

---

<sup>14</sup> Un aspecto que tal vez sea digno de señalar es la similitud de la sección de Benjy con lo que Bakhtin denomina el cronotopo del camino o el viaje (*Dialogical Imagination* 256), pues todo hacer y pensar se centra en las diferentes situaciones a las que deberá enfrentarse a lo largo de él. Curiosamente el viaje de Quentin a diferencia de uno de los modelos de ese cronotopo que es la novela picaresca, no supone crecimiento ni evolución alguna, mas si lo tiene con la novela de caballería y el epígono magistral de Cervantes con *El Quijote*. El viaje de Quentin tiene como destino la muerte, pero el espacio de tiempo recorrido es tan breve que se nos aparece, sumergido en los recuerdos, como una alegoría de un viaje cuyas aventuras (entrada a la relojería, encuentro con la niña italiana, enfrentamiento con Gerald Bland, etc..) son excusas poéticas para proseguir su investigación en el pasado y lo que ella representa.



secuencia interrumpida por el recuerdo. Sin embargo, todo lo que hace tiene la marca de un plan previo, de algo previsto con anticipación, contrariamente a lo que sucede en sus recuerdos, o en la representación que de ellos hace, donde la improvisación y el caos reinan, debido a su incapacidad para controlarlos. De una manera u otra, la mundanidad, lo vulgar del vivir, recuerda que también a eso debe prestarle atención, debido al contexto particular en el que se encuentra y por los determinantes socioculturales que le obligan. *"Father said it used to be a gentleman was known by his books; nowadays he is known by the ones he has not returned"* (99). Esos mismos condicionamientos que obligan a la higiene y compostura como una manera de demostrar la posición y status en el grupo social o las actitudes que les diferencian. Y ahí, se encuentra su padre para recordárselo, para que no olvide su legado, pero como compromiso con el status que sus privilegios le otorgan. Y no sólo eso, es este preciso momento la primera vez que se hace efectivo o se explicita la diferencia entre pasado y presente, donde de forma definitiva se desprestigia el presente como vulgar e insatisfactorio, y se revaloriza el pasado como tiempo satisfactorio, edad dorada de plenitud cultural, de la que los libros son índice. Este hecho lo refuerza Mencken, el editor del *Mercury*, que en 1917 en su famoso artículo "The Sahara of the Bozart" describía el Sur como un desierto cultural que había perdido toda la herencia que su pasado pre-confederado le había legado, aquella civilización perdida:

...was a civilization of manifold excellences -perhaps the best the Western Hemisphere has ever seen- undoubtedly the best that These States have ever seen (...) in the South there were men of delicate fancy, urbane

instinct and aristocratic manner -in brief, superior men. A certain noble spaciousness was in the ancient southern scheme of things. the Ur-Confederate had leisure. He liked to toy with ideas. He was hospitable and tolerant. He had the vague thing that we call culture (23).

Esta mirada nostálgica, característica de la visión moderna y de la sureña también, reprime precisamente lo que se esconde detrás del ideario de caballeridad que hacia posible la cultura del ocio, en la que la erudición y el conocimiento de los clásicos era piedra de toque para demostrar la idoneidad del sujeto al código que estaba implantado: el caballero ilustrado sureño -ideal jeffersoniano de educación y maneras- cuyo espacio era el dominio de la plantación, del que los relatos mitificados habían excluido y reprimido, precisamente de este mundo de mansiones a imitación de las griegas ("Greek Revival"), damas puras y caballeros gentiles y honrados, aquello que definitivamente sustentaba ese estado de cosas. La "cultura" había obviado su sustento material, el modelo económico basado en la explotación latifundista de la tierra, principalmente el algodón, y la esclavización de otros seres a los que no se tenía considerados como tales, para no infringir su propio código de buenas maneras. Paradigma económico, social y cultural cuyo valor supremo es el ocio, frente al trabajo gratuito de otros que lo hacen posible. Ocio que ya en el presente había sido suplantado por el ideario americano emersoniano ("self-reliance"), donde trabajo individual y el esfuerzo podían dar el triunfo. A diferencia de éste, el modelo sureño, en el que la propiedad, la herencia y el ocio se entrelazaban para formar un todo homogéneo, se ve perfectamente ejemplificado por la familia Compson, según describe el apéndice que quince años más tarde, en 1945, escribiría

Faulkner para la edición que Malcolm Cowley estaba realizando para Viking de su obra, en la *Portable Collection*, como introducción a la parte de la novela que seleccionó para editar con otras partes de su obra y cuentos (Blotner, *Biography* 463-74).

Este apéndice, escrito precisamente para reforzar una visión más global de la historia familiar de los Compson, introduce desde los protagonistas de la novela hasta el fundador de la dinastía Jason Lycurgus que se estableció en Old Jefferson y en poco tiempo se convirtió en latifundista, después de negociar con los indios, a los que despojaron de sus tierras:

Compson owned the solid square mile of land which someday would be almost in the center of the town of Jefferson, forested then ..(...) with its slave quarters and stables and kitchen-gardens and the formal lawns and promenades and pavilions laid out by the same architect who built the columned porticoed house furnished by steamboat from France and New Orleans (...), known as the Compson Domain then, since now it was fit to breed princes, statesman and generals and bishops, to avenge the dispossessed Compson from Culloden and Carolina and Kentucky..." (407-8).

Esta propiedad, "The Compson Domain", que aseguraba la dinastía y su transmisión genealógica, y que en estos momentos se encuentra en total decadencia, de todas formas contribuyó al bienestar de los que mientras duró lo disfrutaron. No es de extrañar que estos miembros contemporáneos al tiempo de la narración miren con nostalgia aquel tiempo, en busca sobre todo de la parte reconfortante, sin importarles que ese momento de fundación, como

el mismo apéndice confirma, contiene una mancha, en ese paraíso inmaculado, parte traumática en la que los otros que formaban parte de ese mundo - los negros esclavizados, los blancos pobres, los indios y las mujeres en otro sentido- fueron excluidos de su disfrute, y de la posibilidad de disfrutarlo, porque su acceso era restringido a la línea genealógica, derecho de sangre y no de esfuerzo. Algo que cerraba la puerta a esos otros. No obstante, este perfil histórico que toma al leerlo paralelo al apéndice, escrito tanto tiempo después, ha sido cuestionado fuertemente principalmente porque en él introduce la visión globalizadora que años más tarde Faulkner intentaría dar al total de su obra, ese gran diseño ("the great design") de la que el paradigma más brillante, y de la que parece tomar toda su fuerza para re-escribir , o mejor hacer una re-lectura, de *The Sound and the Fury*, es *Absalom, Absalom!* la novela que muchos consideran su obra maestra en cuanto conjuga de manera efectiva la vertiente psicológica y la histórica, proporcionando una fuerza narrativa y simbolismo en la que los conflictos de su época se mostraban con toda claridad (Sundquist, *Faulkner* 3-27).

La pretendida ahistoricidad a la que lo moderno aspira se ve traicionada por las mismas condiciones que la hicieron surgir, y ese desbarajuste con su propio presente, como tiempo incómodo e insatisfactorio se transfería a su producción, codificándose en cada caso de múltiples formas, pero siempre compartiendo la necesidad de silenciar la causa fundamental de su disgusto. El origen psicológico de la neurosis de Quentin, su obsesión por eliminar el presente, no puede ocultarnos que él también, aunque vicariamente, vivía en un tiempo y una época concretas, cuya omisión o elusión, no hacen que esta desaparezca, sino que nos

obliga a leer con un ojo crítico más alerta a aquello que sin estar explicitado ha dejado las marcas en el texto. Como el inconsciente alberga lo reprimido cuya propiedad fundamental es siempre volver: el eterno retorno de lo reprimido; de manera tal que en esa repetición no sea detectado por la censura que el consciente ejerce. Así el discurso esconde otras marcas de aquello que censura la cultura, pero que de una manera u otra acaba saliendo a la superficie, aunque codificado de forma diferente<sup>15</sup>.

El intento constante de eliminar el tiempo, esto es el presente, ve reforzada su estrategia destructiva, en los múltiples objetos que a través de él refieren a la condición de lo temporal y que imbrican a la materialidad en la cadena histórica que la constituye, y sin la cual el sujeto no puede ser ni existir. Como ya apuntábamos al comienzo de este capítulo otra de las imágenes que aparece constantemente es la sombra, que se presentaba como materialización del tiempo, como sombra de un objeto real, que sin serlo existe porque el otro existe. La sombra se instituye como doble, como otro que recuerda a ese sujeto obsesionado por desvincularse de su solidez material, su calidad de objeto. La sombra es la parte oscura del sujeto de la que no puede desprenderse pero que le persigue con dedo acusador: "The shadow hadn't quite cleared the stoop. I stopped inside the door, watching the shadow move perceptibly, creeping back inside the door, driving the shadow back inside the door"(100). El motivo de la sombra inaugura una serie de referencias que poco a poco se irá

---

<sup>15</sup> La imagen que aquí rescatamos en la que lo histórico se vuelve el inconsciente del texto, es una idea que Jameson en una de sus obras fundamentales, *The Political Unconscious*, desarrolla extensamente, utilizando el símil psicoanalítico para demostrar la latencia de un sustrato histórico en toda producción cultural, cuya codificación como en el inconsciente freudiano ha de ser diferente para saltar la censura (18).

cargando de significación, como casi todos los motivos que aparecen en la novela, y que a fuerza de repetirse e ir acumulándose dan cuenta de su propia importancia.

Pero en este doble juego ("brisure" derridiana) de materia/espíritu, contemplación/ acción, sujeto /objeto, pasado/ presente, yo/mundo, interior/exterior, etc... que se van presentando como elementos de una misma estructura en constante mutación, el texto, en su propia materialidad, se demuestra como escenario apropiado, y a través de la cursiva, en un uso visual del material significativo, algo que parecía reservado para poesía (baste recordar a Mallarmé y su obra *Un coup de Des*, o los caligramas de Apollinaire), presenta esas irrupciones diferentes pero necesarias del pasado, que recuerdan su suplementariedad, como la sombra al protagonista, lo histórico a lo psicológico, lo real a lo discursivo, el referente a la palabra, etc... .

Y es entonces cuando esa irrupción aparece gracias a un efecto visual, por su diferencia tipográfica, como mancha, como sombra, y las ideas obsesivas de Quentin vuelven a hacer aparición: "...*she ran out of the mirror like a cloud, her veil swirling..(...) running out of the mirror the smell roses roses the voice that breathed o'er Eden*"(100). Pero como ya nos tiene acostumbrados, siempre con un carácter elusivo, intenta dejar en suspenso la identidad de ese carácter fantasmagórico que pasa delante del espejo, que convoca en nuestra memoria esta misma escena ya relatada por su hermano Benjy (23-5, 44, 45, 45-8), en la que él también mostraba la dificultad que tenía para manejar esos recuerdos, por su carácter traumático. El espejo que para Benjy era un espacio reconfortante, frente al cual se calmaba, para Quentin sirve para enfatizar la

sensación de relación indirecta entre él y el mundo. Una mirada furtiva que pretende pasar desapercibida, pero que manifiesta una profunda ansiedad: la imagen del espejo es la persona sin serlo, como la palabra y la cosa, pero presenta un grado de verosimilitud a la que no puede negar importancia. El original, su imagen invertida, señala la distorsión que el mismo narrador realiza en su descripción. Narciso se mira en el espejo y ve a su hermana vestida de novia.

*In the mirror she was running already before I knew what it was. That quick, her train caught up over her arm she run out of the mirror like a cloud, her veil swirling in long glints her heels brittle and fast clutching her dress onto her shoulder with the other hand, running out of the mirror the smell roses roses the voice that breathed o'er Eden. Then she was across the porch I couldn't hear her heels, then in the moonlight like a cloud the floating shadow of the veil running across the grass, into the bellowing. She ran out of her dress, clutching her bridal, running into the bellowing where T.P. in the dew Whooeey Sassprilluh Benjy under the box bellowing" (100).*

El recuerdo nos desplaza del espejo reconfortante que refleja la visión edénica de ese jardín de la infancia de la que ella se escapa - no ya como imagen sino con la calidad etérea de una sombra, con la carga simbólica que ésta tiene- al momento de la pérdida que esto supone: la boda de Caddy. Esta imagen, como aludíamos antes, refiere fragmentariamente a la escena ya relatada en la parte de Benjy, aunque paradójicamente en este caso se da una versión más distorsionada, por la brevedad y concisión de Quentin, o mejor por

la dificultad de articularlo de otra manera. Pero lo que los dos hermanos demuestran es el dolor que les produce este acontecimiento, que Benjy en su lenguaje de los olores clarifica, una vez que Caddy sale de la celebración para comprobar que Benjy está tumbado al lado de una caja llorando y borracho con T.P. y Quentin: "Caddy put her arms around me , and her shining veil, and I couldn't smell trees anymore and I began to cry" (48). La inocencia perdida por parte de su hermana (ejemplificada en su virginidad-sexualidad) y el jardín edénico que simboliza, se contraponen en este mismo texto a la imagen cómica, trágico-cómica, de Caddy tropezando, al ir corriendo, con su propio vestido frente a Benjy gimiendo desconsoladamente junto a su cuidador, T.P., y Quentin borrachos. En este caso, la identificación de la respuesta de ambos hermanos apuntala más fijamente la similitud que les une más allá de lo familiar, en su negativa a aceptar lo que no place. Su egoísmo infantil, comprensible en Benjy pero no en Quentin, señala el paso traumático que a partir de ahora se da, a través del cual ellos que nunca la tuvieron, pero si que la custodiaron, la pierden físicamente. La mujer, y el edén que su virginidad simboliza, una vez pérdida traspasa el espejo y se sitúa en "Wonderland", paraíso imaginario, irreal.

"Is it a wedding or a wake?"(100), pregunta inmediatamente Shreve, el compañero de habitación en Harvard, despertándonos con sobresalto de la pesadilla del recuerdo de Quentin. De nuevo en el presente nos vemos sorprendidos por esta irrupción irónica. La contigüidad de los fragmentos dispara las asociaciones, y desplaza el interés a la construcción. Tras la trágica imagen anterior, se sitúa la



pregunta irónica que cuestiona la misma visión que el narrador presenta, su dolor. El presente, y especialmente a través de la presencia de Shreve<sup>16</sup>, se constituye en múltiples ocasiones como comentario irónico del pasado, más por contigüidad que por la lógica argumental.

El fragmento anterior que reflejaba la reacción de ambos hermanos ante la boda parece un velorio ("wake"), y la escena presente, está en la que se inscribe la pregunta, prólogo de un suicidio, se presenta, por la minuciosidad y la elegancia en el vestir, como una boda. Calificar este juego irónico como cómico no resta pues dramatismo a todo el monólogo anterior, pero ayuda al lector a distanciarse paulatinamente de la posición del narrador-personaje que nos involucra indirectamente en su propio discurrir (algo que Jason, el siguiente narrador de la novela, llevará hasta el límite, exigiendo del lector, con sus continuas imprecaciones, el interés sobre su relato). Esta ironía sirve a la vez para distanciar a Quentin-protagonista de Quentin-narrador, abriendo de esta manera un hueco ya insalvable en la fiabilidad de su discurso. La lógica constructiva acaba convirtiéndose en una estrategia que subvierte la causalidad de la secuencia narrativa. La precariedad en la que se encuentra Quentin (personaje) ante su propia circunstancia personal e histórica, y la incapacidad de Quentin (narrador) para controlar el caudal narrativo que inunda su discurso, las voces que contiene

---

<sup>16</sup> En este sentido el personaje de Shreve cumple funciones diferentes en *The Sound and the Fury* y *Absalom, Absalom!*, mientras en la primera novela aparece como indicador irónico de la situación presente de Quentin, así como devoto servidor, en la segunda asume un papel más importante al colaborar en la reelaboración narrada del pasado de los Sutpen. No obstante, en los dos casos sigue manteniendo la distancia necesaria, como canadiense y ajeno al mundo del Sur y su polémica con los vecinos del Norte, que le hace posible ver con otros ojos la relación de Quentin con los demás, especialmente con los Bland, así como le hace descubrir la ficción sobre la que se basa la historia del Sur, y que en su relectura toma tintes trágicos.

explícitamente como la de Mr. Compson y la de Shreve, su compañero de habitación, esconden la imposibilidad de callar esas otras voces como la de Caddy, cuya ausencia central enfatiza el precio a pagar por las exclusiones: la fragmentariedad caótica.

Pero, Quentin ya ha conseguido salir del espacio cerrado de su habitación de Harvard, y curiosamente al primero que busca, obviando la pregunta y presencia de Shreve es a "the Deacon", el negro servicial que ayuda interesadamente a los inexpertos sureños. Las voces que no puede callar, como la del negro, surgen ahora como necesarias para completar su misión. Otra sombra, o doble de este sujeto históricamente interpelado. Pero, dejemos ese problema a una lado por ahora, para analizarlo extensamente en otra parte.

Volvamos al tiempo de la novela. El reloj que había iniciado la obsesión principal de Quentin con el tiempo, encuentra en la escena de la visita a la relojería toda su significación, donde se explicitan los sentidos más diversos. La entrada en esta joyería en la que encuentra al relojero como un cíclope, guardián del templo del tiempo, con la lupa en el ojo ("There was a glass in his eye - a metal tube screwed into his face", 102), explica más, si cabe, su obsesión con los relojes. Entra en la tienda, obviamente llena de relojes, no para saber la hora , que constantemente nos recuerda las campanadas, sino para comprobar si alguno de los relojes que hay tiene la hora exacta: "Dont tell me," I said," please sir. Just tell me if any of them are right" (103). Es más, su interés está en asegurarse,

comprobar fehacientemente, que la medición que estos hacen del tiempo es falsa, en tanto y en cuanto ninguno tiene la misma hora, y por tanto su fiabilidad se derrumba<sup>17</sup>. No estamos de acuerdo completamente con la opinión de Bleikasten que interpreta esta escena articulando la oposición entre dos tipos de tiempo, al parecer en consonancia con las ideas de Bergson,

... the opposition between clock time and the time of consciousness and sensibility. (...) The former is a contrivance of man intelligence (...) a quantitative concept abstracted from reality; the latter constitutes the dense and dynamic medium of our psychic experience. This distinctions between spatialized , mechanized, objective time and subjective duration is of course strongly reminiscent of Bergsonism (*Ink* 93-94).

No entendemos que exista en este caso una oposición entre el tiempo objetivo, si es que podemos llamar así al del reloj, y el subjetivo, porque en esencia lo que hay es tiempo, y es su relación con él la que varía. Como decíamos al principio de este capítulo el tiempo que a través de la sombra de la ventana se materializaba, no es un tiempo de los objetos, como si este fuera inherente a ellos, sino que indica la temporalidad de los objetos y de toda existencia.

Pensar la temporalidad se torno a principios de siglo, y en el primer tercio en una tarea imprescindible. Spengler en su labor

---

<sup>17</sup> De nuevo la representación del tiempo, su significante más sofisticado, el reloj, vuelve a mostrar la falsedad del vínculo, su arbitrariedad y por tanto el de todo sistema de representación. Mas Quentin no sopesa esas posibilidades sino su acepción más concreta, que le permita continuar. Resulta sorprendente que Quentin, dispuesto a suicidarse, tenga tanta necesidad de demostrar la precariedad de la representación temporal, y a la vez no pueda olvidar en su paseo las constantes campanadas que le irán recordando su paso.

divulgativa de las ideas, distinguía dos hechos que manifiestan la cara y cruz del mismo fenómeno: el producirse, un ser en el tiempo, el proceso del ser, y un producido, ser en sí, rescatado por la consciencia del tiempo devastador (124). Esta doble condición de los hechos, es similar a la que Bergson refería como el tiempo, aquel fluir continuo, y la memoria que rescata del tiempo los hechos, momificados ya sin vida, y esa es su condena: el sujeto está condenado a recordar su pasado, pero jamás a vivirlo de nuevo. Esto es, se enfrenta de nuevo al dilema acción-contemplación. Quentin se desgarrá interiormente porque no acepta el tiempo que le va destruyendo y que le ha separado de su paraíso particular de infancia (y que en cierta manera repite de forma local, la obsesión nostálgica del Sur con su propia infancia prébelica), y se refugia en una visión interior como negación de devenir temporal, anclado en un pasado que ya no es. El tiempo es cambio, metamorfosis, mutación, destrucción de lo mismo e irrupción de lo diferente, mientras que la memoria, como nostalgia, es "éxtasis", permanencia, estabilidad y destrucción de la diferencia. El sujeto es en el tiempo, y su memoria es un mecanismo que sirve precisamente para enfatizar esa característica, pues sólo hay memoria de lo pasado desde lo presente. La memoria del tiempo es el presente y dirige sus esfuerzos al pasado, y el sujeto es el agente de esa mediación entre tiempo y memoria.

Es precisamente en este sentido, en el que las palabras de Bleikasten tienen mayor amplitud, pues no refieren a dos tiempos contrapuestos, sino a una esencial constitución humana. Ciertó es entonces que Quentin no se sitúa en ninguna de esas disquisiciones metafísicas del tiempo, a las que su padre es tan proclive, y a las

que la época también estaba dada, pues él siente "cronofobia", teme al tiempo porque no puede dominarlo:

There were a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine had, without any hands at all. Contradicting one another. I could hear mine, ticking away inside my pocket, even though it could tell nothing if anyone could (104).

El relativismo temporal que impone su cuantificación, acaba por imponerse como absoluto. Ante la incertidumbre propia, la incertidumbre universal. Y, por supuesto, ya que la salida trascendente se presenta, la voz del padre no puede faltar: "Because father said clocks slay time. He said time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clock stop does time come to life"(105). El silogismo es bastante efectivo, si el reloj mata el tiempo, hay que hacer desaparecer el reloj para que surja el tiempo verdadero. Tiempo sin espacio y sin movimiento: eternidad edénica.

Es sorprendente cómo esta afirmación puesta en boca del padre, se asemeja a un axioma de la teoría lacaniana del lenguaje:

Thus the symbol manifests itself first of all as the murder of the thing, and this death constitutes the eternalization of his desire. The first symbol in which we recognize humanity in its vestigial traces is the sepulture, and the intermediary of death can be recognized in every relation in which man comes to the life of history" ("Function and field", 59).

Como al inicio de este capítulo reconocíamos, la palabra es a la cosa como el reloj es al tiempo, un significante, cuyo valor metafórico reside en representar sin ser. Al nombrarla la cosa muere, pues deja de ser objeto para convertirse en otra cosa que lleva las huellas de ese asesinato, vestigios del crimen. El reloj mata el tiempo porque no es tiempo, pero lo designa, lo cual le hace el blanco perfecto de los ataques. El reloj es la evidencia más burda que cuantifica el paso del tiempo: su materialización en movimiento. Es esa materialización quizás la más dolorosa pues confiere al objeto cierto valor intrínseco, adjudicado por el sujeto, como en sí lo tiene el reloj de Quentin símbolo de múltiples significados , significante volátil y paradigma de la ambigüedad generada no en el objeto, la palabra, sino en el sujeto que la interpreta. El intento de eliminar la mediación de la palabra o del reloj, para manifestar la identidad de la cosa como espejo de la identidad del sujeto que la contempla, multiplica el deseo hasta el infinito, como afirma Lacan, pues su destrucción no implica otra cosa que el desamparo del sujeto frente a esa realidad. No es otra cosa que conjurar, como en las prácticas animistas, en el fetichismo de un objeto los miedos que no pueden exorcizarse a través de otros medios.

Pero en su visión más extrema, el fetichismo del reloj, no es más que la transferencia de una angustia con el devenir temporal a un objeto particular, de manera tal que pueda controlarse. Y en su destrucción, no hay otra cosa que el empeño infantil por negar la evidencia de lo que irremediablemente es. Hasta tal punto llega ese desprendimiento del tiempo en la época moderna, cuyos determinantes históricos tendremos tiempo de analizar, que la obra filosófica fundamental del primer tercio de este siglo, *El ser y el tiempo* de Heidegger publicada curiosamente el mismo año que *The*

*Sound and the Fury* gira en torno a esta misma problemática: la relación del ser y el tiempo, y el tratamiento que este había recibido en la historia de la metafísica occidental. El *Dasein* (ser-ahí) heideggeriano encastra al sujeto como ser-en-el-mundo cuya articulación temporal es requisito indispensable de existencia; no hay ser sin tiempo, ni fuera de él, pues su misma esencia óntico-ontológica es temporal: es porque fue y porque será.

Obviamente esta disquisición se encuentra muy lejos de la preocupación del personaje, pero relaciona esta misma preocupación con el tiempo, con un malestar general de toda una cultura con él. El idealismo hegeliano había encumbrado de tal forma al espíritu absoluto, que difícilmente podía olvidarse, ese desasimiento material que propugnaba. La maniquea descripción vulgarizada de la diferencia mente/cuerpo, perpetuada por la cultura cristiana, fue desmantelándose a medida que la ciencia positiva iba ocupando espacios restringidos, eliminando ese misterio que separaba ambas concepciones, o al menos mostrando evidencias de su descubrimiento. En última instancia el interés por el tiempo y su relación con el ser plantea en términos metafísicos la pregunta que la ficción, y en este caso Faulkner, planteaba: ¿es el sujeto o el ser ajeno al tiempo o por el contrario este determina su existencia?, mas esta pregunta universal podría formularse más concretamente como: ¿son el hombre y sus productos ajenos al tiempo histórico en el que vive? La respuesta a esta pregunta no encuentra solución y el conflicto que la memoria y el presente entablan en el relato, no hacen si no acentuar las crisis de identidad entre el tiempo de la narración y el de la historia, ahora que los sistemas de representación había perdido la fiabilidad que antaño les otorgara la tradición. Como el reloj de los Compson, en su obstinado continuar

funcionando recuerda aún a pesar de su arbitrariedad que aunque el relato se rompa puede seguir contando historias cuya autosuficiencia significativa no es más que otro intento por restringir su potencial de sentido así como su misma sustancia temporal, es decir, histórica. La escritura es pues memoria de un tiempo, y a la vez germen de su futuro, en cuanto a través de las palabras arresta la destrucción a la que el tiempo somete al sujeto que las produce. Y su supuesta objetividad, la identidad de sentido que prometen, no tiene nada que ver con su supuesta significatividad, que se actualiza en cada uno de los instantes históricos que configuran el tiempo de cada existencia individual. Mas la escritura también es olvido ya que en su proyección hacia el futuro, abandona la marcas del instante de su producción, transformando una experiencia vivida, la pura sensación del que estuvo y vivió, en representación, memoria selectiva de sensaciones y pasiones. Pero es precisamente en esa artificialidad de la escritura donde ,como afirma el profesor Emilio Lledó: "la naturaleza humana empieza su proceso de humanización" (43). Hasta tal punto llega el olvido que la escritura impone, que se acaba por olvidar el origen (su irreprimible vínculo con lo real) y en la descubierta independencia, que el olvido propicia, se resiste a ser algo más que mero objeto silente, cuya oquedad significativa aguarda otro presente que le de aliento:

El silencio de la escritura es, como el maestro Lledó afirma al analizar el mito platónico de la escritura:

... una nueva forma de filiación por la que todo lo escrito vive para ser asumido y entendido en el amplio y múltiple horizonte de la historia. Afirmar esta necesidad de



interprete es, sobre todo, vincular el tiempo de la creación de un lenguaje, al tiempo de una sucesiva historia en la que ese lenguaje goza, en el lector que le pregunta y con el que dialoga, el privilegio de revivir continuamente y de engendrar otras palabras (118).

Debemos pues escuchar en el silencio de esa escritura las voces que la lectura despierta, y en la positividad de ese vacío descubrir el campo fecundo donde germina el olvido, o todos esos olvidos que la memoria, caprichosa y selectiva, fomentó, pero que la escritura resistente a ese olvido inscribió en lo más opaco de su materialidad.

## 2.- EL NEGRO : MARCO PASTORAL Y SEGREGACION RACIAL.

"Who has cast such a shadow upon you?"

"The Negro."

Herman Melville, *Benito Cereno*.

Una vez que Shreve, la esfinge particular de este Edipo sureño, ha presentado la pregunta básica a Quentin, y éste la ha resuelto o al menos cree haberlo hecho; debe ya en la calle introducirse en el mundo de los objetos, ser uno más y a esta labor se dirige usando el transporte público. Quentin inicia su particular viaje, para el que al parecer se ha estado preparando y lo primero que le importa nada más salir a la calle es encontrar a su otro cultural que hasta ahora había sido tan elusivo. Su primera misión es encontrar a "the Deacon". En su memoria obsesiva del pasado, de ese espacio virginal del Sur faltan aún algunos elementos que den a la escena toda la veracidad del original.

Y como no podía ser menos, este personaje anuncia su entrada indirectamente, como la sombra del mismo Quentin: "The shadow on the stoop was gone. I stepped into sunlight, finding my shadow again. I walked down the steps just ahead of it" (101). Con "the Deacon" irrumpe el carnaval que su sobrenombre, irónico, ya anticipa, pues refiere a un negro que ronda por el campus realizando los recados que le encomiendan los jóvenes estudiantes. Y en su primera aparición, surge como personaje de farsa, siempre en desfiles y celebraciones disfrazado de la manera más apropiada:

... I remembered where I had last seen the Deacon. It was on Decoration Day, in a G.A.R. uniform, in the middle of a parade. If you waited long enough on any corner you would see him in whatever parade came along. The one before was on Columbus' or Garibaldi's or somebody's birthday. (100)

Desde un primer momento el carácter paródico y carnavalesco, en tanto ritual festivo por el cambio de indumentaria, se vuelve contra el mismo narrador, que con cierta ironía, intenta denigrar la actitud de este "the Deacon", nombre cuya polisemia encierra no sólo el sentido irónico que refiere directamente a su misión como consejero universitario, sino también a ese motivo carnavalesco de mostrar lo más atractivo, escondiendo aquello que pudiera ajar la apariencia; en cierta forma, mostrar una versión falsa, al menos parcialmente.

El tono cómico con el que lo intenta presentar, no deja de acentuar la realidad de alguien cuya historia, tampoco puede obviarse. "The Deacon" convoca, como sombra que es, los fantasmas olvidados del pasado de Quentin, otro lastre del que no puede deshacerse. Y así, al verlo Shreve le pregunta:

"There now. Just look at what your grandpa did to that poor old nigger."

"Yes," I said, "Now he can spend day after day marching in parades. If it hadn't been for my grandfather, he'd have to work like white folks" (101).

Al parecer la herencia transferida por su abuelo, que ya habíamos consignado en el reloj, vuelve a aparecer aquí de una manera más

conspicua; una suerte de culpa heredada, y que a través del negro aparece como significante de la esclavitud. Una situación ante la que Quentin no puede esconder su orgullo por esa herencia familiar, invirtiendo entonces los términos y haciendo positiva una realidad que antes había menospreciado para, a continuación, lanzar una diatriba en la que los tópicos surgen para esconder, tapar, la inexistencia de razones : "But I never knew a working nigger that you could find when you wanted him, let alone one that lived off the fat of the land" (101-2).

Es sorprendente que el primer excursus real sobre su pasado, una conversación que, aunque recordada, tiene todas las luces de ser real, no imaginaria, se entable una discusión por un tema tan querido a los habitantes del Sur, y que ha mantenido su imaginación ocupada desde sus orígenes como cultura diferente. Como antes decíamos, la herencia histórica que asumió con las propiedades, le hace también heredero de la sombra de ese otro que junto con las propiedades estaba, o que como propiedad estaba, y gracias al cual se pudieron mantener, aquello que acertadamente Godden denomina "la mano negra" ("Rosa C." 36). Ciertamente es un corto inciso el que da entrada a este tema central en la literatura y la mente del Sur, pero esta sombra no dejará de planear por todo el monólogo. Quizás sea una de esas voces reprimidas, y excluidas de su propia historia pero que sigilosamente hacen su aparición para demostrar en medio del desbarajuste psicológico de Quentin, que existen otros que producen cierto dolor, pues recuerdan la escena traumática de fundación, aquella misma escena edénica de la que estaban excluidos. Como los recuerdos de su hermana irrumpen en su propio discurso del presente, en su historia psicológica, la memoria histórica de su propia familia también hace acto de

presencia, como una manera de señalar esa inevitable imbricación de lo individual en lo colectivo. Y como un relámpago, como esas frases sueltas que surgían en su turbación para desaparecer, se difumina la conversación en esa última salida racista que cierra en la generalización de una situación concreta cualquier responsabilidad histórica. La transcendencia se instaure como una estrategia válida para elevarse sobre el mundo de los objetos, sobre la realidad histórica concreta no sólo de su propia experiencia, como indica su sombra, sino también, como bien ejemplificaba su padre, de aquello que amenaza la prístina integridad del grupo al que no niega pertenencia: su familia. Curiosamente su neurosis encuentra salida a través de temas que parecen vincularla a algo más que a sus obsesiones infantiles, se une su pasado como individuo (su infancia) a su pasado como grupo (el Sur de las plantaciones y la esclavitud). A través de la figura del negro Quentin es capaz de relacionar sus preocupaciones con el pasado, añadiendo una perspectiva más al conflicto pasado y presente (Davis, *Faulkner's "Negro"* 68). El romance, la ficción se convierte entonces, como afirma Toni Morrison, en un vehículo para explorar la angustia, puesto que gracias a su pretensión y esfuerzos por evadirse de la historia, presenta el pasado como un escenario donde se dan cita esas mismas fuerzas históricas que pretende anular, así como las contradicciones inherentes a ellas (*Playing* 38).

Shreve es otro personaje que ajeno a su realidad acaba demostrándonos la proximidad, no solo textual, sino real entre los dos fenómenos, lo psicológico y lo histórico. Como el mismo narrador reconoce en torno a su incapacidad para controlar todo lo que su cuerpo - y las connotaciones que este tiene- hace, como si el cuerpo, su materialidad, fuera la parte oculta de su mente, su

inconsciente material: "There was a clock, high up in the sun, and I thought about how, when you dont want to do a thing, your body will try to trick you into doing it, sort of unawares" (102). Una falta de control, o "inconsciencia", que paradójicamente atribuye al elemento más estable frente a su actividad mental: irrupción instintiva en el dominio de la cultura. En este caso es su propia materialidad, la que, como él intenta hacer constantemente con su sombra, le engaña, saltándose los controles conscientes. Paradójicamente, el paralelismo invierte la realidad de Quentin, ya que quien realmente le traiciona es su mente, y su discurso es prueba de ello. Lo biológico, en cuanto memoria instintiva de nuestro pasado animal, se presenta como otra de las sombras u otros que persiguen a Quentin.

Pero la sombra continúa persiguiéndole, y al subir a un tranvía del que no le interesa saber el destino, descubre que el único asiento libre es uno junto a una negro, compañero de viaje: "The only vacant seat was beside a nigger" (105). Una presencia, sombra personificada, que impone en Quentin un acto de reflexión, un imperativo que dispara las justificaciones culturales de quien se siente interpelado por esa presencia. Pero reflexión en el sentido más literal de la palabra, esto es, reflejo de lo que él mismo proyecta. Un fragmento que no por haber sido citado multitud de veces deja de tener una importancia que en nuestro análisis se enmarca dentro de toda la dinámica constructiva de la sección, como la presencia contigua de los dos en el autobús. Esta ironía cultural del Norte, al permitir la proximidad física entre las razas, comenta la situación real del Sur al que refiere, y en el que, bajo la polémica ley de Jim Crow, se perpetuaba la segregación racial en los transportes públicos, como evidencia de la segregación que sufrían

en el resto de espacios, manteniendo la fidelidad a la doctrina "separate but equal" que sacrificaba la supuesta igualdad constitucional, establecida con la abolición de la esclavitud después de la Guerra de Secesión, en aras de una supuesta paz social basada en el miedo a la mezcla, a la supuesta amenaza a la integridad racial blanca que su presencia impone. Como acertadamente señala Snead: "Race enters Faulkner's texts as a practice whereby, through segregating a certain group of people from the category of whiteness, the society finds the chief proof of its authority, integrity and communal identity" (56). El negro, entonces, hace su aparición no como persona sino como metáfora del Sur y de la relación que con él tienen, identificando eso que Richard Ellison calificaba como "the joke at the center of American identity" (57), una estrategia en virtud de la cual el blanco crea máscaras que son reflejos de sí mismo pero que proyecta hacia los otros que con él comparten el escenario de la historia. Quentin es consciente de ello, y por eso interpelado por su presencia no puede obviar las respuestas, los trastornos psicológicos devienen en culturales:

I used to think that a Southerner had to be always conscious of niggers. I thought that Northerners would expect him to. When I first came East I kept thinking You've got to remember to think of them as coloured people not niggers, and if it hadn't happened that I wasn't thrown with many of them, I'd wasted a lot of time and trouble before I learned that the best way to take all people, black or white, is to take them for what they think they are, then leave them alone. That was when I realised that a nigger is not a person so much as a form of

behaviour; a sort of obverse reflection of the white people he lives among. (106)

Este fragmento introduce, ya con toda rotundidad, el tema del negro, en la concepción que de éste tiene el blanco. Se pone en juego la diferente concepción que de éste se ha forjado en cada una de las dos culturas, la del Norte y la del Sur, que históricamente han mantenido posiciones beligerantes en torno al problema, de ahí la diferente nominación: "nigger" y "coloured people". Norte y Sur que se inscriben también en el espacio discursivo de la novela, el primero como espacio concreto en el que se desarrolla la acción, y Sur como lugar, geografía imaginaria donde el deseo y la realidad chocan, hacia el que le dirige la imagen del negro. Imágenes especulares de lo que se espera de una cultura cuyo elemento definidor parece centrarse en la figura racial, a través de la que canaliza todos sus problemas. El negro como símbolo cronotópico que apunta a un espacio y tiempo determinados: la plantación.

Si en la sección anterior observábamos como la historia se iba articulando contraponiendo el mundo de los Compson y el de los Gibson, sus servidores negros, de manera tal que estos últimos se hacían indispensables para la coherencia del relato. En esta parte, y de una manera más sutil, aparecen como elemento necesario en la concepción de un mundo y una cultura, la del Sur, en torno a la cual giran los referentes culturales con los que Quentin atribulado parece estar jugando. El negro, en esta esfera cultural, se convierte en lo que Richard Wright denominó la metáfora de otras cosas: "The negro is America's metaphor" (Davis, *Faulkner's* 27 ). En este caso no tanto de toda América, sino de una parte de ella que simboliza



esa posición, pero que no es exclusiva de ésta. El negro se despersonifica, pierde su carácter como persona, para hacerse símbolo de toda un cúmulo de problemas que convoca su figura, y que están asociados al color como vestigio de una civilización y de un poder en vías de extinción (el del latifundista aristocrático). Una figura en torno a la cual surge toda una serie de traumas histórico y psicológicos, pero no en ellos como personas sino en los creadores de esa figura, imagen invertida de sí mismos. Ya que como muy acertadamente señala Sundquist, "the problem of race [is] a white social construct" ("Faulkner & Race" 4).

La explicación que intenta la cita, que comentamos, como respuesta defensiva ante una interpelación imaginaria de su oyente implícito, muestra la violencia que convoca la supuesta inocencia de su posición. El tono de superioridad de esta suerte de explicación sociológica y psicológica del negro, señala la amenaza que este siente ante su presencia. Justificación que cuanto más se extiende, más conspicuo hace el sentimiento de culpa. La intimidación que aduce para darse autoridad, en lugar de hacer más fiable su voz, le convierte en esta respuesta airada (" ... if it hadn't happened that I wasn't thrown with many of them, I'd wasted a lot of time and trouble..."), en sujeto reflejo de sus propias obsesiones y temores. Su pérdida de control sobre esos otros, aumentan el sentimiento de desprotección ante la amenaza imaginaria que proyectan. En esta suerte de imagen invertida, se pasa de la imagen real de la violencia que supone la propiedad de seres humanos y su explotación, a la imagen irreal, casi fantástica, de la violencia de estos ex-esclavos contra sus antiguos "benefactores", una venganza proporcional en la mente de estos sujetos al sentimiento de culpa. Podríamos entonces parafraseando la frase de la narradora de

*Beloved* ("The definitions belong to the definers," 245), afirmar que la definición que en este momento se intenta define a los definidores de la misma manera que los pertenece. El dominio económico, social y cultural pretende articular también un dominio más profundo, e imaginario, a nivel psicológico por el cual se controlan hasta sus reacciones. La familiaridad, su carácter conocido no parecen conllevar la tranquilidad, sino todo lo contrario, ya que parece despertar cierto temor que provoca el tono amenazante o superior del discurso, en el que se intentan conjugar como en la ecuación baconiana poder y conocimiento, a través del cual el poder real se intenta convertir en conocimiento real. La fijación en estereotipos no es más que un mecanismo cultural de defensa frente a la irreducible e inasequible realidad de ese otro cultural que es el negro<sup>1</sup>. Pero el dominio continuado de los mecanismos de producción cultural acaba autenticando su versión, las dos variables de la ecuación terminan por identificarse, y el poder equivale al conocer .

Sin embargo lo que está en juego, no es el negro como persona, sino la imagen que de este se tiene. No es una persona, afirma el narrador, que parece haber adoptado la seguridad y

---

<sup>1</sup> A estos efectos y siguiendo las figuras retóricas de la división racial que analiza brillantemente James Snead, podríamos considerar la economía del estereotipo como una forma de obviar en la representación las particularidades del representado y las responsabilidades que con ello asume (x-xi) La inercia de la repetición que la tradición cultural impone para mantenerse siempre igual recurre a los estereotipos y a las convenciones para impedir que el objeto cambie, puesto que esto supondría una transformación del sujeto representado. Como señala Susan Mizruchi en "Fiction and the Science of Society" al analizar las posiciones de Du Bois y Gertrude Stein: "... typecasting or stereotyping was not an inevitable process but a political activity. Both saw the damaging effects of typecasting on the respective social groups and believed that greater control over their group's representation would extend its social possibility" (205). La representación impuesta de la propia figura es una maniobra cultural para anular la agencia de aquellos que bajo esa figura descansan.

rotundidad de su padre, al enfrentarse con su sombra, sino el reflejo especular ("a sort of obverse reflection") de aquellos entre los que está ("the white people he lives among"): el paradigma homogeneizador del grupo dominante llega a tal extremo que niega la realidad de los otros que no son como él. Su identidad anula la otredad, al sentirse amenazada. Y esta imagen invertida es la que produce la reacción defensiva que domina las relaciones entre las dos razas: frente a la realidad, se propone la visión imaginaria que de ésta tiene aquel que ha asumido ser el intérprete privilegiado, concediendo a tal visión una universalidad que anula las marcas históricas que posibilitaron tal posición hegemónica. Un narcisismo cultural por el que se niega a aceptar la imagen reflejada, si ésta no concuerda con la deseada. Este narcisismo tampoco le es ajeno a Quentin y a su propia vida, y escenifica el trauma que produce esa disfunción entre la realidad del objeto y la imagen que de este tenemos, y que acentúa la ansiedad y angustia por negar la existencia de lo que no les place, como si de esta manera lo eliminaran, mientras con pertinaz empuje van multiplicándose los mecanismos defensivos y de aislamiento que eviten el displacer de reconocer ese primer momento, ya que toda esta estrategia de rechazo se basa en un originario conocimiento del error y su posterior negación, que produce una angustia proporcional a la violencia necesaria para ocultarlo.

Es, pues, en este juego de paralelismos en el que se va articulando una dinámica de presencias y ausencias que van desplazándonos por los diferentes campos significativos de la novela, y que de esta forma los une, como fuerza centrípeta. Entonces, si la figura del negro trajo consigo una disquisición sobre el Sur y su relación con su pasado, porque es el significante de una

institución, la esclavitud, que marcó su particular forma de entender la civilización y porque a la vez la condenó al fracaso; su presencia se muestra como necesaria para ofrecer una imagen de esa región cuyo pasado fascina de tal manera por lo que tenía de idílico y pastoral.

Un espacio (el Sur) y un tiempo (el pasado) que marcan las coordenadas por las que se desplaza la melancólica mirada de Quentin en busca de tranquilidad y estabilidad. Entonces, del temor que despierta esa imagen del negro como reflejo de uno mismo, como parte necesaria, aunque reprimida, para definir la propia identidad, se dirige al placer compensatorio, que el pasado inmóvil y dominado, trae consigo. Y así nos ofrece contiguamente la descripción de una escena bucólica del Sur, cuyo elemento definidor curiosamente es de nuevo el negro. Esta imagen del Sur congelada en el tiempo mantiene el carácter idílico del mito, sueño agrario de una civilización que ve cómo se destruyó ese proyecto, debido a la irrupción de otra cultura más apegada a valores nuevos asociados al capitalismo industrial, y que despojó a esta aristocracia patricia, dedicada al cultivo de las artes y la política, de su máspreciado elemento, sustento básico de ese sistema: el negro. Simultáneamente el negro se convertía en la metáfora no sólo del Sur que cambiaba, del Nuevo Sur que intentaba despertar de su letargo económico a través de la modernización e industrialización que produjo un éxodo rural masivo, sino también de aquel viejo Sur, rural y aristocrático, el mundo de la plantación, del que él era la única constante, y continuó siendo la única constante, mientras todos los demás factores definidores iban desapareciendo, el negro contribuyó con su status permanente (en cuanto a su posición

social, cultural y económica) a la necesidad sureña de estabilidad y continuidad (Davis, *Faulkner's* 26).

En la figura del negro confluyen pues tanto la necesidad de cambio para una región eminentemente agrícola, cuya regeneración abanderaban los que desde el Norte intentaban transformarla a su imagen y semejanza (New South), como la necesidad de estabilidad e inmovilidad de esos otros que dentro de esa región controlaban y se beneficiaban de ese mundo agrario, cuyos privilegios veían desaparecer a medida que se imponía el nuevo modelo. En esta encrucijada, y paradójica, en la que la resistencia al cambio luchaba denodadamente contra la evidente metamorfosis que imponían no sólo los condicionamientos exteriores sino la evolución de su misma economía y el mismo devenir temporal, encuentra el negro su imagen usada y manipulada sin su participación. La realidad del negro se ve subsumida en el deseo imaginario de aquellos que habiendo sido propietarios y perpetuadores de una situación inhumana, pretenden utilizarle como medio de acceso a ese mundo ya desaparecido en el que todos sus privilegios estaban intactos. Así su imagen se fijó como elemento insustituible en los retratos nostálgicos que de aquel pasado de la plantación se hacían, una suerte de autenticador de aquella versión. Quentin melancólico, moderno y sureño por excelencia, no puede obviar la tradición en la que se enmarca toda esta figuración y la descripción anunciada irrumpe con la belleza bucólica y la crueldad que esconde la realidad histórica que la produjo:

I thought at first that I ought to miss having a lot of them [niggers] around me because I thought that Northerners, but I didn't know that I really had missed Dilsey and

Roskus and them until that morning in Virginia. The train was stopped when I waked and I raised the shade and looked out. The car was blocking a road crossing where two white fences came down a hill and then sprayed outward and downward like part of the skeleton of a horn, and there was a nigger on a mule in the middle of the stiff ruts, waiting for the train to move. How long he had been there I didn't know, but he sat straddle of the mule, his head wrapped in a piece of blanket, as if they had been built there with the fence and the road, or with the hill, carved out of the hill itself, like a sign put there saying Your are home again...

"Hey, Uncle," I said, "Is this the way?"

"Suh?" He looked at me, then he loosened the blanket and lifted it away from his ear.

"Christmas gift!" I said

"Sho comin, boss, You done caught me, aint you?"

"I'll let you off this time." I dragged my pants out of the little hammock and got a quarter out. (...) I threw the quarter out the window. "Buy your self some Santy Claus."

(...) "Thanky young marster. Thanky."(106-7)

La cita es suficientemente explícita en relación al carácter intrínseco de la imagen del negro en la realidad del Sur, como elemento determinante, parte fundamental como el paisaje y el clima, cuyo valor supera su propia realidad concreta pues refiere precisamente a ese mundo detenido, congelado. El retrato costumbrista que hace el narrador, con el marco de una especie de *locus amoenus* de la tradición pastoral sureña en la que necesariamente cosifica el negro como un objeto más, pero cuya

importancia radica en lo esencial de su imagen, fijada ahora en piedra, ("carved out of the hill") como en el relieve de la urna griega de Keats que tanto gustaba citar como esencia del arte. Ese deseo de inmovilidad que perseguía lo encuentra en este retrato que labrado en piedra se le presenta, significativo de algo más que un paisaje : "you are home again". En este mundo, casi onírico, es donde el narrador nostálgico encuentra el descanso frente al cambiar y devenir temporal. Espacio detenido, congelado en el que todo es conocido y agradable, sin posibilidad de sorpresa alguna. Hogar aislado y excluido de todo lo que suponga una amenaza ubicado en un paisaje de otro tiempo, de posesión y dominio, en el que Quentin parece encontrarse a gusto, si atendemos al juego que entabla con el personaje sobre la mula, y que acaba reconfirmando esa visión de control: "Thanky, young marster. Thanky". A través de esta contestación que nos traslada también a nosotros a ese otro mundo de la tradición de la plantación, donde los negros eran felices y amables, y siempre agradecían su propio destino, en esa visión romántica y sentimentalizada del Edén sureño, donde lo que se ve es la imagen que el blanco dominante tenía de aquellos a los que explotaba. En ese sentido tiene relevancia la pregunta que se hace Walter Taylor, y con la que titula su artículo, "How to Change the Joke without Slipping the Yoke", en torno a las representaciones que de la figura del negro se hacían, y que eran residuos de una forma de entender las relaciones raciales como unas de exclusión y supresión. La idealización de su figura escondía las causas y las condiciones económicas-sociales e históricas de su producción, se cambiaba la máscara pero no el yugo que aprisionaba.

No obstante la representación del negro no acaba ahí, y de la descripción congelada de este retrato, vuelve a su excursión sobre la

condición de éstos, desde el conocimiento que le da la larga tradición de la que forma parte:

...with that quality about them of shabby and timeless patience, of static serenity: that blending of childlike and ready incompetence and paradoxical reliability that tends and protects them it loves out of all reason and robs them steadily and evades responsibility and obligations by means too barefaced to be called subterfuge even and is taken in theft or evasion with only that frank and spontaneous admiration for the victor which a gentleman feels for anyone who beats him in a fair contest, and withal a fond and unflagging tolerance for whitefolks' vagaries... (108).

En esta apropiación que de nuevo hace el narrador de la mente del negro se produce, eso que Sundquist denomina como el "blanco dentro de negro dentro de blanco" (*Faulkner* 71), donde la visión paternalista que del negro se tiene se basa en la imagen distorsionada que se ha ido fraguando en la tradición, relato imaginario que refleja los deseos del retratista. En esta misma descripción se enfatiza la atemporalidad y carácter añejo de tal imagen, y a través de sus defectos parecen aumentarse las virtudes de esos otros que miran, como Quentin, y gracias a los cuales pueden desviar la atención de sí mismo que es donde radica el origen del problema. Como muy acertadamente señaló Thadious Davis,

Quentin's thoughts, however, evidence a duality that is not simply a matter of praising the Negro in spite of his shortcoming; it appears more to be praising him for faults



which magnify the white man's difference and assure him a special place in his world. His thinking about the Negro relieves the pressure of evaluating his family, home, and himself as they exist in actuality...The clichés expose Quentin's inability to work imaginatively within a given context of human interaction, as well as his lack of creative images or ideas...His thoughts disclose a mind that is already dead, smothered by a tradition in which he wholeheartedly believes (*Faulkner's* 101).

No cabe duda que frente al carácter innovador y vanguardista que hace de los medios a su disposición, usando el género novelístico hasta límites insospechados, asombra observar como en estos casos pierde la distancia irónica moderna, y se recluye a la otra opción, la nostalgia, que se nutre de estereotipos, de imágenes prestadas y de identidades que plantean su necesidad de ser siempre las mismas. El tono aseverativo y de firmeza en sus afirmaciones alejan la incertidumbre que durante el resto de la sección aparecen, pero esa ausencia delata el compromiso que con ese tema tiene el narrador, su virtual conexión en tanto que necesita cambiar de voz para narrar. No es extraño pues que este asombro o sorpresa haga que desviemos la atención a estos problemas que trascienden la esfera neurótica del narrador, al que engañan sus propias palabras, volviéndose a saltar eso que denominábamos la censura del consciente cultural, aquel que impide poner en evidencia temas tabúes dentro de una cultura particular.

De la misma manera que en otros casos era incapaz de contener las voces que desde su pasado irrumpían en el presente, en éste también lo es de controlar ese discurso que trasluce la

preocupación ideológica de un tema de una tradición como la del Sur acostumbrada a defenderse y defender su propio ideal. Esa voz del sentir hegemónico de un grupo, vuelve a delatar la conexión cultural que tan afanosamente intenta esconder, así como sus raíces históricas.

Es más, la complejidad de la cita anterior ("... with that quality about them of shabby and timeless patience, of static serenity: that blending of childlike and ready incompetence and paradoxical reliability that tends and protects them it loves out of all reason..", 108), cuya sintaxis imposible la hace casi incomprensible, o al menos incoherente, parece indicar esa violencia contenida que se utiliza para controlar el discurso, del que necesariamente se excluyen las voces de los sujetos pasivos. Además, en esta segunda parte, la descripción ya estereotipada del negro parece ser una visión invertida de la anterior. Si en una el negro era un elemento indispensable sin el cual esa imagen idílica del pasado y del Sur estaba incompleta, en otra se convierte en un personaje lleno de defectos, defendido y amparado en la casa del señor, cuya bondad le hacían cuidarle y alimentarle como ser semidesvalido, cuya picaresca particular parecía justificar, el paternalismo de los amos. De nuevo de la realidad del negro esclavo como sustentador de un sistema económico basado en la propiedad de tierras y seres humanos que las explotaban sin recompensa alguna, y que se transformaba a través del paternalismo feudal autocomplaciente de los amos en dependencia de éstos hacia el amo, se pasaba a perpetuador de su deseo de inmovilismo. Además, en él se cruzan las dos versiones que desde el pasado y presente se lanzan sobre su figura. La del pasado es la de la felicidad y estabilidad del tiempo de la plantación, cuando su propiedad aseguraba el control; y la del

presente que justifica el tono defensivo del discurso, y da por supuesto la amenaza (imaginaria) que su presencia libre ya de la esclavitud trae consigo, el miedo a la sublevación, a ese mundo al revés que la relación que mantienen Benjy y Luster ejemplifica irónicamente.

Esta relación de interdependencia, imaginada por el que pertinazmente se aferra a ese poder en retroceso, gracias a la cual ambos se necesitan para existir, ha sido la argumentación que estos han mantenido desde antes de la Guerra de Secesión hasta nuestros días. Gracias al espejo en el que miraba el blanco, veía lo que a todas luces era una relación parasitaria como una de solidaridad entre amo y esclavo. Algo que acabó degenerando en la misericordia de los ex-esclavos que debido a su relación especial con los amos, acabaron alimentándoles de sus propios huertos, una vez que había perdido todo su poder económico y social. Un mundo pastoral al revés del que se omiten, o idealizan las relaciones de poder. *The Sound and the Fury* es un ejemplo de esto, frente a la decadencia de la familia Compson están los Gibson, fieles servidores, perpetuadores de esa tradición de esclavitud, que continúan siendo los que mantienen esa casa, ese "hogar", en pie: la misma realidad acaba proporcionando argumentos para desestimar la idea sentimentalizada de la relación amo esclavo<sup>2</sup>, como lo

---

<sup>2</sup> Tal vez este hecho se presentara con mayor virulencia en el reencuentro de Caspey, el hijo de los criados negros en la mansión de los Sartoris en *Flags in the Dust* que vuelve de luchar en la Primera Guerra Mundial y que presenta la cuestión a abiertamente: "I dont take nothin' f'um no white folks no mo' .... War done change all dat. If us colored folks is good enough to save France f'um de Germans, den us is good enough to have de same rights de Germans has. French folks thnks so, anyhow, and if America dont, dey's ways of learnin' 'um" (53). Frente a lo cual el patriarca, Bayard Sartoris, le golpea para restablecer el orden (Davis, *Faulkner's* 67), de la misma manera que Jason golpea a Luster para que vuelva a la casa y no haga nada que no le manden.

prueba Jason y el trato que da a Dilsey y Luster, que renueva el orden de cosas y re-establece el efecto parasitario de tal relación. Valga como muestra una de las sentencias que Jason<sup>3</sup> pronuncia: "What this country needs is white labour" (237); y que en el contexto de aparición se convierte en ironía sobre su propia situación. Tal es la fuerza de este estereotipo en la tradición de la novela de plantación, que llega hasta hoy en día y una novela de éxito en la década pasada, *Oldest Living Confederate Widow Tells All* (1984) de Allan Gurganus, lo explota y la dueña de la mansión acaba siendo alimentada por su propia esclava, que liberada la sigue atendiendo, actualizando esa versión sentimentalizada de tal relación, de fidelidad y amistad. A estos efectos es interesante comparar tal versión con la que presentan otras novelas, desde el otro lado, como *Beloved* de Toni Morrison o *The Colour Purple* de Alice Walker.

La idealización que del negro se hace en la novela sentimental, y toda la tradición que arranca en el siglo pasado, ve de esta manera actualizada una forma de poder, a través de la que al refugiarse en el culto del sentimiento, en el que la nostalgia los ubica, se apartan de los problemas éticos de la esclavitud. Al idealizar al negro, le convierten en historia de otro y se le priva de una voz propia y de acción significativa. Lo que un primer momento parece una estrategia inocente que a través de la nostalgia instaura

---

<sup>3</sup> Jason, el tercero de los narradores de los hermanos Compson, explicita el racismo, xenofobia y misoginia que Quentin esconde detrás de su civismo y educación. En el tercero de los intentos por contar la historia de los Compson, Jason en su intento por marcar diferencias pone al descubierto aquello que en las otras dos secciones había estado implícito pero latente. La repetición siendo una estrategia que busca la aparición de lo mismo, acaba por presentar aquello que intentaba borrar u olvidar.

un reino inmóvil donde todo ya está establecido, ficción de paraíso perdido, que esconde los problemas éticos que dan origen a esa situación concreta: donde la amistad suplanta la posesión. Se apropian de su imagen, produciendo esa otra versión sentimental cuya potencia embaucadora acaba borrando las marcas de lo real, y se proyecta como original. Hasta tal punto, que aquellas novelas que pretenden moralizar y presentan relatos realistas denunciando la situación inhumana de la esclavitud, como el mayor éxito de ventas del XIX, la novela de Harriet Stowe *Uncle Tom's Cabin*, acaban perpetuando esa imagen sentimental y mítica de su figura, obviando, por su énfasis en lo sentimental, la radical crueldad de su condición. Igualmente al mitificar ese pasado y proponer al negro como actor principal del retrato edénico del que paradójicamente está excluido, se efectúa una inmovilización o paralización de ese sujeto que ve coartada sus vías de acceso a lo real, además de situarle en el dominio de lo imaginario, esa imagen se propone como modelo que ha de seguir. Como comenta Joan Dayan: "For mystification is a matter of power: a decreeing subject ordains the terms of a silenced object to attain the status, or stasis, of myth. The master makes the myth through which the other must seek her or his identity" (95). Modelo que rechazarán en cuanto tengan la posibilidad de hacer oír su voz, pero que mientras tanto ha congelado su voz e imagen en un estereotipo que aún hoy en día se mantiene, aunque codificado de manera más sutil. La colonización de la mente de los otros se transforma en una apropiación cuyas ansias de dominio y homogeneización se postulan como armas para frenar la fuga de sentido e identidad que se produce en el sujeto ante la imagen de lo heterogéneo, aquello que le muestra su radical alteridad. Una colonización que no se restringe a la esfera cultural

sino que toma toda su energía de las otras esferas en las que esa dinámica se articula con el realismo propio de la existencia concreta, ya sea a nivel económico, político o social.

De la misma manera que Quentin es incapaz de olvidar su pasado familiar, aquello que conforma su particular biografía, también lo es de olvidar el pasado histórico, social y cultural que enmarca esa misma biografía. Puede dar preponderancia a uno sobre el otro pero eso no implica categoría alguna de importancia, ya que, como veíamos al principio de la sección, ambos se encuentran entrelazados en un juego de ausencias y presencias, en los que la carga significativa se reparte, tanto en las palabras como en los silencios, a veces más significativos que aquellas (Matthews, *Play* 14). Aún más importantes este juego de contraluces significativos si atendemos al eje constructivo que aporta a veces la intensidad y transparencia de las que a veces el propio texto carece.

Y si el negro era la sombra cultural de Quentin, el pasado como infancia lo es de su presente. Y esta sombra se actualiza de manera constante en sus diálogos, pero en este caso lo hace contiguamente a toda la disquisición sobre los negros. Una breve transición que le ubica ya en el espacio concreto de Jefferson: "I thought of home, of the bleak station and the mud and the niggers and the country folks.... and my insides would move like they used to do in school when the bell rang" (108). La sutil transición ejercida le sitúa ahora en un recuerdo de infancia, de su época de escolar, en la que se especifica el origen infantil de su obsesión con el tiempo, a la que Bleikasten denomina muy acertadamente

"cronofobia". Esta secuencia marca la imposibilidad de hacer coincidir su cálculo temporal con el del reloj de la escuela:

I would begin, counting to sixty and three. Then I would begin, counting to sixty and folding down one finger and thinking of the other fourteen fingers to be folded down, or twelve or eight or seven .... then I'd be afraid I was going to fast and I'd slow up, the I'd get afraid and count fast again.... (108-9).

Este recuerdo infantil señala la disfunción en la relación que Quentin mantiene con su propio tiempo. Así, si ese pequeño retrato costumbrista y sentimental del negro en esa estación cualquiera de la línea férrea le había hecho volver a la imagen del pasado histórico idealizado de la plantación; y de ahí había pasado a su propio pasado, a su infancia y al espacio concreto donde esta se desarrolló, Jefferson; entonces el pasado histórico vuelve a convertirse en ese otro del pasado biográfico, por relación de contigüidad y de lógica constructiva.

Este dato, la relación traumática que mantienen el pasado biográfico (la infancia) y la historia del Sur con el presente de Quentin y el presente de la narración (1910) en el relato de Quentin, y casi en toda la novela, no había pasado desapercibido. Es más, ya en obras anteriores, como en *Sartoris* (1929) o la versión sin mutilaciones, que se publicó ya póstumamente *Flags in the Dust* (1972), había aparecido también pero en clave histórica. En *The Sound and the Fury* aparece en clave menor aunque con las marcas de ese umbral superior de significación, a la que toda obra tiende

rompiendo el solipsismo de su propia materialidad . Eric Sunquist lo define de forma adecuada, aunque aplicado solo a esas obras que considera históricas, pero que por analogía podemos trasladar a la esfera psicológica:

It [*Sartoris*] anticipates a problem Faulkner would never resolve but, rather, would make the implied subject of all his work: that the estrangement of present from past is absolutely central to the Southern experience and often creates the pressured situation in which the past becomes an ever more ghostly and glorious imposing model to the same extent that - like the childhood of a doomed, beautiful girl- it cannot be recaptured, relived, or even clearly remembered (*Faulkner* 7).

Como apuntábamos anteriormente, el ansia inmovilista o de estabilidad encuentra asideros en cualquiera de las dos experiencias, la histórica y la psicológica, y la angustia que genera el cambio impuesto por el devenir temporal es paralelo, como lo es el aislamiento voluntario que propicia. Es más, el pensador alemán Oswald Spengler en su ensayo *La Decadencia de Occidente* proponía un modelo de lectura de la historia de cada una de las civilizaciones que en el mundo ha habido, de acuerdo a un patrón que llama biologista siguiendo las fases de crecimiento: nacimiento, infancia, madurez y decadencia (Spengler 12-46). En términos culturales, pues, el símil es válido para relacionarlo con la interpretativa que llevamos a cabo. A este respecto sentimos disentir con el profesor Sundquist que desplaza esta novela a un lugar menor en el canon faulkneriano, precisamente por no articular debidamente el tema



implícito en toda su obra. Algo que modestamente pretende revocar estas páginas. Además, ese pasado que como fantasma atenaza el presente, y paraliza al sujeto no dista mucho de la sombra que persigue, como presencia ubicua, a Quentin como sujeto histórico y material.

Sin embargo, si continuamos este razonamiento, observamos que si el negro era un elemento esencial en el pasado histórico de Sur, y en la mente derivativa de Quentin se relacionaba, por contigüidad, con su infancia, entonces podemos extraer un nuevo eje significativo dentro la novela: infancia-negro. Un eje que en la sección de Benjy se muestra con toda la fuerza de la evidencia pero sin el desarrollo o articulación necesaria. Es en esta sección en la que Quentin, narrador y personaje, nos permite establecer el nexo entre este eje y los demás. En esa primera sección, el constante volver a la infancia de Benjy, un niño de treinta y tres años, y la constante comparación entre ese momento, en el que Caddy estaba y le reconfortaba, y el resto del tiempo en el que era vigilado por los sucesivos cuidadores negros de la familia Gibson, T.P., Versh y, ya en el presente Luster, ya establecía la conexión también en términos estructurales. Pero la fragmentación de su discurso, producía un efecto de retraso, de suspense en espera del momento en que esa secuencia tomara sentido, algo que a fuerza de acumular va consiguiendo pero que hasta que se complete la novela no se hará totalmente. Quentin en su labor de narrador es más explícito porque es capaz de verbalizar sus experiencias con la coherencia necesaria para que al menos apunten diferentes sentidos.

No obstante, tampoco ha pasado desapercibida para muchos de los que se han acercado a esta novela de Faulkner, la relación

existente entre la infancia y los negros. Como señala Thadious Davis, el principal mérito del tan olvidado artículo de Maxwell Geismar, incluido dentro de su estudio sobre la novela americana del segundo cuarto de este siglo, radicaba en el reconocimiento que hacía de la importancia que en la obra de Faulkner tenían la infancia y la inocencia, y la relación especial que con ellas mantienen los negros (*Faulkner's* 16). Todavía más si nos detenemos a pensar el contacto tan íntimo que en la sociedad del Sur de la plantación entablaban los niños negros y los blancos, como manifestaba Wilbur J. Cash en *The Mind of the South*:

And in this society in which the infant son ... was commonly suckled by a black mammy, in which gray old men were his most loved story tellers, (...), and in which his usual, often practically his only companions until he was past the age of puberty were the black boys (and girls) of the plantation -in this society in which by far the greater number of white boys of whatever degree were more or less shaped by such companionship, and in which nearly the whole body of whites.... (49-50).

Este espacio sin fronteras ni exclusiones, como muy bien lo demuestra la primera parte de esta novela, se ve limitado al momento de felicidad y unión que la infancia representaba, y que el crecimiento, que el tiempo conlleva, se encargará de deshacer para instaurar el mundo simbólico de la cultura en el que la represión y la exclusión son los mecanismos de funcionamiento. De ese contacto debe quedar, como memoria de infancia, la familiaridad con la diferencia para luego negarla y proponer el dominio como arma defensiva, toda vez que el temor ha ido

formulando una identidad cultural y social basada en la amenaza que todo lo ajeno supone para la integridad. Pero tal vez esta relación también esté en cierta medida idealizada, puesto que, como la sección de Benjy pone de manifiesto, la mencionada relación de infancia entre amos y esclavos es menos inocente e ideal de la que a primera vista parecería, ya que para los hijos y nietos de Dilsey la amistad viene condicionada por la obligación de hacerlos compañía, de ahí las repetidas quejas de Luster y los diferentes cuidadores de Benjy. El idealismo de la relación de amistad se ve contrarrestado por el realismo de las relaciones de poder subyacente.

Esta relato de convivencia y complicidad pacífica entre los niños y los negros, interrelación que inaugura la infancia y que se cierra una vez que la adolescencia introduce las primeras amenazas, a través de la sexualidad, en la mente del hombre blanco, aparece reflejado en muchas de las novelas que se inscriben dentro de la tradición de la novela de plantación, pero no se limita a ellas. Mark Twain en *Huckleberry Finn* relata la aventura de Huck y el negro Jim huyendo juntos en la balsa, una huida cómplice, que encierra una paradoja. Mientras, Huck huye de su familia en una aventura infantil, Jim, el negro, huye de una situación de explotación y esclavitud, a la que involuntariamente y por la dirección que lleva la balsa (Mississippi abajo) le devuelve al Sur más profundo. La utopía de comunidad interracial que se postula desde la barca, aislada del mundo, y donde la ingenuidad del niño juega un papel importante, al final queda como pura ficción, por la amenaza de ruptura constante a ese aislamiento que el exterior, a los dos orillas del río, ejerce. Ese mismo viaje de tránsito es el mismo que emprende Sethe, la protagonista de la novela de Toni Morrison *Beloved*, a la que en otra balsa un niño, Amy Denver, le ayuda a

parir y a cruzar el río Ohio, frontera Norte y Sur, para luego dejarla sola, expuesta a cualquiera de los peligros que acechan, y que más tarde se actualizarán. Fuera del río, la complicidad se acaba como la infancia.

El entramado simbólico, pues, que se urde en torno a la visión romantizada que se tiene de las relaciones raciales, impone como apunta la secuencia de la narración ese otro tiempo que se constituye como origen de la propia existencia. El mito de la infancia se solapa, entonces, con el de la fundación en un giro puramente romántico. Ambos momentos confluyen en lo que podríamos llamar ese momento en el que la imagen inmaculada se ve mancillada por el mal, entendido no en su variante moral o teológica sino cultural y sociológica. Como muy bien apuntaba Moreland es ese momento en el que el sujeto se ve "overwhelmed by evil" (78), se encuentra sobre-saturado de mal, en las dos dimensiones que para Faulkner y muchos de sus personajes tiene: el tiempo y la carne. En su extrema inocencia ve como todo su mundo imaginario se desmorona porque dentro del momento iniciático de fundación existe una herida abierta que recuerda al sujeto que ese periodo de felicidad imaginaria, más deseada que disfrutada, se hizo a costa de cierta desgracia, propia o ajena, y ese "pecado original" introducirá en su memoria la inscripción del dolor, el desamparo y la desgracia que viene: inaugura la pérdida. A todo mito de los orígenes le es inherente la decadencia y la degeneración (sin la cual no tendría sentido), es su destino. Como también lo es al mundo idílico-pastoril que este particular refiere, y al que también podemos remitir la mitificación de la infancia, como edad pura e inocente, que Rousseau

llevo a cabo. Y así lo declara Bakhtin que traza sus orígenes a la Grecia clásica, para él: "idyllic time is riddled with decay" (*Dialogic Imagination* 79). La plenitud de ese tiempo, la identidad consigo mismo que lo protege de cualquier cambio, implica necesariamente la degradación presente, que más que consecuencia es razón de la anterior<sup>4</sup>. La nostalgia se alimenta del carácter absoluto del pasado, de su plenitud inaccesible que invierte la lógica temporal al ubicar en un tiempo ya extinto sus deseos de bienestar, así como de la necesaria decadencia implícita en todo cambio, puesto que necesariamente lo habita le convierte en incompleto y por lo tanto insatisfactorio.

No cabe duda que la secuencia de eventos que narra Quentin va hilando una lógica que permite sostener nuestra interpretación. Si del contacto con el negro en el tranvía su mente se dispara a una declaración de principios en cuanto a las relaciones que dentro del espacio geográfico y cultural mantienen sus habitantes con él, una vez que el censor cultural encuentra posibilidades de fuga de identidad. Y posteriormente desplaza esa argumentación al estereotipo que del negro se ha ido construyendo en la tradición de la plantación, contrarrestando de esta forma la pesarosa defensa que del sistema hace, para presentar la versión agradable del mito sobre el que se asienta tal descripción. Entonces la conclusión de

---

<sup>4</sup> La nostalgia surge entonces no de la plenitud pasada, sino de las carencias presentes, que se mide en función a esa imagen completa pero ideal que elaboró la memoria. La busca del tiempo perdido en Quentin no es tanto la delectación estética de Proust sino la búsqueda de razones que legitimen su idealización y la pérdida consiguiente, porque no indaga en la irrecuperabilidad de aquel tiempo pasado de felicidad, sino ciertamente en todo lo contrario, porque para él el pasado es fuente de frustraciones y origen del malestar. De ahí que como hicimos en la introducción, asociemos la plenitud imaginaria más a sus pérdidas que a su disfrute real, como le acontece a Quentin para el que la infancia, como en el drama freudiano, es el principio de su caída.

este viaje narrativo por la mente divagadora de Quentin que nos sitúa en un recuerdo de infancia, simplemente para presentar el carácter infantil de su neurosis temporal, no hace más que completar las variantes de esta ecuación de sentido, uniendo todo los polos de significación que a lo largo de la obra aparecen, sin albergar relación alguna. Como en la elaboración de los sueños, la mente trabaja con esos dos sistemas, condensación y desplazamiento, que hacen posible codificar el material onírico de tal forma que salve las barreras censoras del consciente. De ahí que una vez abierto el abanico significativo la siguiente escena conlleve un momento traumático introducido con cursiva para dejar constancia del cambio tipográfico como cambio de ángulo, no sólo porque como hasta ahora se trate de confesiones o excursos incomprensibles o incoherentes por estar incompletos, sino porque su lógica constructiva le obliga a mantener esa precariedad del todo, que la secuencia antes analizada tenía. La irrupción de estas fuerzas disgregadoras de la coherencia narrativa, actúa como significantes visuales, en tanto que antes de haber leído observamos que existe una diferencia que impone en nosotros cierta desconfianza en cuanto a su actividad discursiva. La incertidumbre que en el caleidoscopio sonoro de la sección de Benjy, aparecía como señal de identidad mental del narrador, prueba de su incapacidad, podríamos decir biológica, para desempeñar su función de manera precisa. En la sección que estamos ahora analizando, la fragmentación se va imponiendo como marca de la radical dificultad que encuentra el narrador y el personaje en adecuar su voz a la situación específica que en cada momento tiene lugar, sin por ello estropear la necesaria continuidad discursiva. Desde el comienzo de esta sección Quentin, narrador y personaje, no halla la forma de

aunar convincentemente sus dos funciones: narrar y actuar. La parálisis a la que se ve sometido el personaje por las interminables reminiscencias del pasado, pone en peligro ese mismo hilo argumentativo que se teje alrededor, en este caso, de la acción. Paradójicamente el personaje está en constante movimiento, ya sea caminando o como en este caso desplazándose en tranvía. Es pues asombroso que la fuerza disruptiva del discurso sean precisamente aquello mismo que lo hacen posible: la materia verbal de la que se nutre. También la materia de la narración se resiste a ser subsumida en un significado ideal.

Estudiemos someramente el ejemplo al que estamos refiriéndonos, cuya coherencia radica en estrategias que por sí mismas no la dan pero que explotadas de esta manera apuntan hacia el valor discursivo de su utilización fuera del ámbito argumental:

*...sitting still. Moving sitting still. One minute she was standing in the door. Benjy. Bellowing. Benjamin the child of mine old age bellowing. Caddy! Caddy!*

*I'm going to run away. He began to cry she went and touched him, Hush. I'm not going to. Hush. He hushed. Dilsey.*

*He smell what you tell him when he want to. Dont have to listen nor talk.*

*Can he smell that new name they give him? Can he smell bad luck?*

*What he want to worry about luck for? Luck cant do him no hurt.*

*What they change his name for then if taint trying to  
help his luck? (109)*

Como podemos observar la unión entre las dos secuencias se realiza a través de una repetición del último elemento de la anterior. Así pues se da coherencia, al menos sintagmáticamente, de la misma manera que lo hacía su hermano Benjamin en la primera sección. El segundo elemento de la escena en cursiva introduce un tema que ya había aparecido antes (98) totalmente desconectado, y que aquí en su segunda repetición tiende a interpretarse como si en esta ocasión se fuera a explicitar la misteriosa afirmación ("*One minute she was standing in the door*"). Pero nada de eso ocurre, despreciando la expectativas del lector. Y sin transición alguna, pasa a referir primero a su hermano Benjy que gime - algo a lo que os tiene acostumbrado en su sección y cuya causa suele ser Caddy como significante de la pérdida- y al que se dirigen unas afirmaciones maternas de las que ignoramos el emisario ¿Quiénes son los participantes en este diálogo recordado por el narrador? La coherencia sintagmática, nos deja pues en suspense, para dar cabida ahora a la expresión, a la llamada de la que ciertamente es el centro del mundo de Benjy, su hermana Caddy, y en torno a la que también gira el mundo obsesivo de Quentin.

Presumiblemente la escena tiene lugar entre los tres hermanos y permite refrendar la dependencia que el más pequeño tiene de su hermana, pero paralelamente y por contigüidad también podemos adscribir tal dependencia a Quentin. Contamos con la desventaja de que Quentin, como narrador, se apropia de la palabras de los demás, sin darnos la posibilidad de distinguir quién habla. El usa las palabras de los demás aún a sabiendas de que no



son propias, pero no nos proporciona las marcas tipográficas o discursivas que nos permitan saber. Tal incertidumbre afianza la sensación del carácter distorsionador del narrador. Quentin omite el sujeto de esas voces, en su constante labor apropiadora, esto es, hace propia en su interiorización la voz de los demás pretendiendo de esta manera obviar esa misma alteridad. La función deglutoria de la consciencia narrativa de Quentin pretende eliminar las marcas de diálogo, no sólo como una forma de oscurecer sino de dar una sustancia especial a su narrador, que a diferencia del personaje, acaba perdiéndose en su propio divagar mental, convirtiéndose paralelamente en un comentario sobre la propia función de narrar. Si Benjy nos había mostrado el grito narrativo en la fragmentación caótica de la misma secuencia temporal del relato, convención genérica que se había impuesto el siglo pasado, Quentin acaba por demostrar que aún manteniéndola se puede llegar a distorsionar de tal forma que anule su preponderancia o vigencia significativa. Es más, las apropiaciones que hace el narrador de la voces de los demás, y principalmente la de su hermano, acaba señalando a la imposibilidad, por la censura cultural, cierta vergüenza, de articular aquello que Benjy, carente de tal vergüenza por su estado, no teme. El llanto de Benjy, se transforma subrepticamente en un vocativo "*Caddy! Caddy!*", efectuando una verbalización de la que su hermano es incapaz. En cierta forma, como veremos más adelante, ambos hermanos acaban convirtiéndose en mediadores entre el dolor y el reconocimiento de la causa del dolor. Afirmando narrativamente lo que los surrealistas y constructivistas proponían como meta del arte la secuencia algebraica de los elementos, como quien espera que con la acumulación de esos materiales se pueda producir el milagro de la significación. Ese milagro significativo al

que la obra barroca tendía siempre al borde de la desintegración. Mas a diferencia de ésta, la fragmentación en los narradores de *The Sound and the Fury*, no es una voluntad de estilo, sino la consecuencia del conflicto subyacente entre los vehículos de representación tradicionales, la ideología que los mantenía y la agencia subjetiva que intentaba dar coherencia a unas historias que ya la habían perdido<sup>5</sup>. No es pues extraño que los sistemas de representación que sustentaban y formularon ficticiamente el mundo de la plantación, a la que el Sur vuelve su mirada nostálgica, sean incapaces de representar la complejidad e incertidumbre presentes. Y como la misma secuencia que analizamos ejemplifica, el narrador incapaz de dar fiabilidad a su voz, no puede relatar aquellas historias del pasado feliz, sin que el recuerdo en este caso de su traumática infancia irrumpa para recordarle que ha perdido legitimidad para contar, y no solo eso sino que ha demostrado en su incertidumbre la falacia que sustentaba la verosimilitud realista al descubrir su más íntimo funcionamiento.

No obstante la lógica constructiva de Quentin, no pretende negar al lector acceso a la información de esta manera presentada,

---

<sup>5</sup> Quizás sea ahora el momento de establecer ciertas similitudes entre las estrategias compositivas de Faulkner y las del surrealismo, que confiaban a la lógica casual el soporte significativo. La fragmentariedad en Faulkner no se debe a un deliberado esfuerzo de estilo, como muchas veces el mismo aludió, a l referir a la imposibilidad de acabar esta historia y a su necesidad de buscar otros narradores que de una manera u otra la completarán (*The Lion in the Garden*, 23, 35, 76-9, etc...). En ese sentido Faulkner esta muy lejos de la intelectualidad del modernismo cosmopolita de los europeos, y especialmente de Joyce, al que rindió homenaje-parodia en *Pylon* y al que también dedicó sus energías juveniles en New Orleans al escribir la delirante travesía de siete diletantes en *Mosquitoes*. Existe una visceralidad en Faulkner, y especialmente en las obras, que como *The Sound and the Fury*, indagan en las entrañas de su propia cultura e infancia, teñida de ella, que está ausente en la modernidad europea, pero no en la americana. No es extraño que muchos surrealistas como Breton o Antonin Artaud se desplazaran a la América del Sur para vivir, porque según ellos eran paraísos naturales del surrealismo, sin la necesidad de actuación humana.

sino que le obliga a retardar esa llegada de sentido, una semiosis contenida en el momento en el que ya resulta imposible salvar el abismo de la incoherencia, eso que Irwin presentaba tan cabalmente como una de las características de la ficción de Faulkner donde el sentido es siempre algo que se promete pero que nunca llega: "the sense of the meaningful as always deferred" (11). De ahí, que a continuación de la invocación a su hermana, el dialogo se entable como si su contextualización fuera conocida, cargando entonces su potencia alegórica ante la ignorancia del lector, que suspende el juicio ante la sorpresa de lo cotidiano. No cabe duda que las voces resuenan ya como conocidas por la repetición a la que estamos acostumbrados, pero en este caso lo que en la esfera cultural de homogeneización resultaba más fácil o menos comprometido en lo que se refiere al discurso tal tarea es imposible porque su rastreo es más fácil, aunque engañoso. Esta estrategia dilatoria no solo impone una paciencia monacal en el lector, sino que muestra también la imposibilidad de ese sujeto para amarrar todos los sentidos de una historia de la que él es sólo portador y agente secundario, en cuanto esta le domina. Como en el argumento lacaniano el sujeto habla a través de su lenguaje, del que ni es creador ni tan siquiera propietario temporal, y tal precariedad anuncia la resistencia que el sujeto manifiesta para codificar lingüísticamente aquello que siendo tan personal no puede materializarse en elemento común, desgastado y lleno de las voces de otros. En cierta manera la suspicacia que despierta el lenguaje en términos psicoanalíticos tienen un origen moderno. Ni tan siquiera aquello que se supone constituye su esencia humana (el lenguaje), le pertenece ni tiene capacidad para modificarlo sino es a costa de perder su función: comunicar. La novela se convierte en un

emblema alegórico cuyo carácter jeroglífico obliga a quien lo mira a traspasar su propia materialidad. El fragmento impone en el observador la parcialidad de su propia construcción, y la precariedad de su sentido. La novela acaba dando el giro copernicano que ya realizó en el siglo XVII con Cervantes y Rabelais, y traspasa el universo de la omnisciencia para introducirse en el agujero negro de la incertidumbre. Incertidumbre que como ese cuerpo celeste se caracteriza más por la distorsión que produce en los objetos que están cerca como en la misma luz que absorbe, que por la claridad de su visión. Esta paradoja potencia la ausencia no como intriga sino como distorsión de esa misma. Y tal falta de asideros epistemológicos del sujeto no esconde más que la precariedad de su posición hegemónica, no solo como garante de significatividad sino también como lugar privilegiado generador de sentidos.

Las constantes oscilaciones que se producen en el discurso, nos obligan como intérpretes casi a una lectura exegética en la que todos los cambios deben ser anotados. De una parte argumentativa, como era la anterior, pasamos a esta que directamente mezcla lo puramente emocional con hechos que en sí no guardan relación alguna, o al menos detectable. La relación que pueda existir entre el dolor de los hermanos por la desaparición de Caddy, las capacidades olfativo-adivinatorias de Benjy, el cambio de nombre de Benjamin y la supuesta mala suerte que éste trae deja la puerta abierta para la especulación. Sin embargo no podemos obviar tal contigüidad, igualmente que no podemos olvidar que parte de esta secuencia nos es conocida, pues ya apareció en la primera parte, aunque siempre en alusiones laterales. No obstante tenemos que notar que siempre las alusiones a la mala suerte unidas a Benjy y su situación

(asignadas popularmente a personas de sus características mentales) se ponen en boca de los Gibson - los criados, principalmente Roskus, el marido de Dilsey frente a lo que esta se rebela, como ocurrió en la sección anterior:

"Dont need no trance." Roskus said. "Aint the sign of it laying right there on that bed, is it."(...)

"Suppose it is." Dilsey said. "It aint hurt none of you or yourn..."(...)

"They aint no luck on this place." Roskus said." I seen at first but when they changed his name I Knowed it."

"Hush your mouth." (34)

En este caso la conversación es entre el matrimonio Gibson, pero con la misma intención. Dilsey defiende a Benjy de lo que todos los demás le adjudican, desplazando fuera de ellos el origen de su desgracia, ya sea la enfermedad, o la situación en la que se encuentran. Es de resaltar que siempre, hasta ahora, que se ha unido la decadencia a la suerte se ha puesto en boca de negros, a los que la tradición ha vinculado exclusivamente el mundo de la superstición --prácticas animistas, etc... Tema este de la superstición o mala suerte que a partir de ahora aparecerá varias veces y siempre en boca de los Compson que parecen asumir vicariamente su situación como algo sobre lo que no tienen control ni posibilidad de modificar. Lo que en el mundo animista de Roskus era la interpretación de hechos naturales que auguraban males, en los Compson se transforma en un estado constante de amenaza ante lo que inexorablemente se avecina, como atestiguan conversaciones entre los hermanos o la misma Mrs. Compson. Este destino se convierte en otros de los efectos paralizantes que pueblan la novela

y especialmente esta sección. Esta parálisis a fin de cuentas tiene mucho que ver con la tentación inmovilista de una cultura empeñada en no aceptar aquello que sucede y lo achaca a razones externas, a factores que se encuentran fuera de su alcance, sin llevar el necesario auto-análisis que pudiera arrojar cierta luz sobre sus problemas. En este caso se usa la voz del afroamericano para autenticar las causas externas de su caída, así como para ser el mediador entre las creencias populares y el mundo de los Compson. Como distinguía Bakhtin, lo popular siempre entra en escena a través de las voces desplazadas o silenciadas, aunque no siempre el efecto sea el deseado, y acabe beneficiando intereses espurios: el mundo aristocrático de los Compson, aunque decadente, se esfuerza en mantener las formas de su superioridad cultural , como marca de esa clase, y desplaza lo que no es a cultura a las voces de aquellos que consideran inferiores.

Pero tras este inciso, en el que el narrador ha querido dejar patente que sigue en su labor disgregadora, demostrando su potencia destructiva, vuelve a lo que podríamos llamar el soporte de realidad que mantiene esta estructura aérea narrativa. La acción en el presente como ya señalábamos anteriormente es la línea o perspectiva que nos permite continuar manteniendo las expectativas narrativas, aunque las constantes oscilaciones hayan multiplicado la suspicacia. Quentin, el personaje, continua su viaje, observando a través de la ventana todo lo anodino que le rodea su prosaica existencia. En su parsimonioso viajar , desciende del tranvía una vez alcanzado lo que cose considera el punto de llegada: el mar o el agua, "I saw a glint of water and two masts, and a gull

motionless in midair..." (110). Y de nuevo una vez pisa tierra lo primero que refiere es su sombra, ese otro ubicuo que le persigue y al que constantemente quiere engañar. Pero en este caso concreto el espacio elegido es uno cargado simbólicamente: el puente. Ese lugar intermedio entre agua y tierra, paso que sin ser uno esta sobre otro. Otro de los símbolos de la indefinición e incertidumbre, y de la unión de realidades diversas. Un puente desde el que observa el paso de barcos:

The shadow of the bridge, the tiers of railing, my shadow leaning flat upon the water, so easily had I tricked it that it would quit me. At least fifty feet it was, and if I only had something to blot it into the water, holding it until it was drowned, the shadow of the package like two shoes wrapped up lying on the water. Nigger say a drowned man's shadow was watching for him in the water all the time (111).

Curiosamente la sombra que hasta ahora había sido una presencia ubicua que despertaba diferentes argumentos ya fuera desde el lado cultural, como antes vimos, o como índice de la materialidad o del tiempo; se convierte ahora en enemigo del que se intenta deshacer. En su juego constante con ella intenta engañarla como si esta fuera una parte separada del cuerpo que la proyecta. Es más, como afirma Irwin la calidad de doble que la sombra tiene en relación al sujeto, acaba por ser una proyección de sus mismos deseos. En el análisis psicoanalítico que hace del tema del doble, siguiendo las tesis de Otto Rank, hace confluir lo puramente psicológico y lo cultural, a pesar del cargado matiz de lo primero que impregna todo su brillante estudio. En este sentido, es

interesante detenernos en el análisis que hace más que por los resultados por las ideas que señala, ya que pueden ser útiles a la hora de completar nuestra interpretación, en tanto que reflejan esa doble vía de acceso al texto desde las transacciones básicas en la mentalidad americana, y especialmente la del Sur.

Para Otto Rank las dos formas más comunes que el doble asume son la sombra y el hermano, y localiza el origen del doble en la fase del narcisismo, localizada específicamente en la culpa que el ese sujeto siente al comprobar la distancia existente entre el yo ideal y la realidad que consigue. Así la sobrestimación que sobre su propio valor establece le conduce a rechazar todos aquellos instintos y deseos que no se ajustan a la imagen ideal que el tiene de sí mismo, de tal forma: "The rejected instincts and desires are cast out of the self, repressed internally only to return externally personified in the double, where they can be at once vicariously satisfied and punished" (Irwin 33). El doble, pues, es una copia del yo que ve en él su propia vanidad narcisista reforzada, pero a la vez contempla que no es el mismo, sino una proyección que le hace temer ya que contiene todos los elementos inconscientes que suprime de su propio ser, y que le hacen pensar en la amenaza que estos supone para su integridad. No sorprende entonces ahora comprobar que es precisamente lo más familiar lo que puede causar más miedo, o la fuente principal de amenaza<sup>6</sup>. Por tanto y siguiendo

---

<sup>6</sup> Un análisis detallado del texto de Freud "Lo siniestro", las dudas que pudiera haber al ubicar el origen de todo miedo en lo propio, en aquello que estando más cerca, amenaza con mayor intensidad la pretendida seguridad del sujeto. Lo siniestro, "das Umheimlich", nace del hogar ("Heimat") y tal vez surja de las representaciones que proyectamos sobre los demás para excluir cualquier amenaza. Mas si cabe en el caso de la plantación en la que los soportes fundamentales de su sistema siempre se sintieron como los



esta lógica, si lo que se expulsa hacia fuera, como ajeno, es aquella parte del sujeto que no se atiene a la imagen ideal que de este tiene, a la representación de sí mismo. En ese espacio dinámico en la que la energía psíquica tiende a la estabilidad o equilibrio, asimilando o interiorizando lo placentero y despreciando y rechazando lo molesto, se produce una paradoja pues todo aquello que ha sido rechazado y de lo que se pretende desprender desplazándolo al doble, acaba siendo una parte constitutiva de él mismo que demuestra la alteridad que dentro de él existe. Como acertadamente codifica el mito de Narciso, que ve reflejada su faz en la superficie tranquila del lago, su sobrestimación le obliga a pretender unirse, a salvar la distancia que separa ese reflejo de su propio ser, ante la amenaza de muerte que esa imagen convoca. Luego lo que en primera instancia es un miedo a la muerte se convierte paradójicamente en anhelo de ella: "Thus we have the strange paradox of the suicide who voluntarily seeks death in order to free himself of the intolerable thanatophobia" (Otto Rank, en Irwin 34).

Como vemos toda este análisis tiene la validez metodológica de ser útil para desentrañar los complejos mecanismos culturales que empujan la creación de mitos e historias. El conflicto realidad/ficción se articula certeramente como choque entre lo ideal y lo real, y los diferentes mecanismos de exclusión, que se usan para crear el doble, como algo a la vez ajeno y propio que contiene aquello del sujeto que desagrada, y aislamiento para protegerse de la amenaza que esto supone, acaban canalizando los conflictos de

---

principales destructores: el temor de la venganza que la emancipación traería consigo es consustancial a la violencia necesaria para seguir justificando la segregación presente y la esclavitud pasada.

una época por mantener aunque sea precariamente el control sobre su integridad, una vez que siente como paulatinamente se está produciendo una fuga de identidad que su doble inicia en el proceso de desintegración. Que sea el psicoanálisis el primer sistema hermeneútico que indague esa pérdida, indica precisamente la profunda labor de aislamiento y reducción subjetivista que la cultura ha llevado a cabo para salvaguardar racionalmente su hegemonía. Este código maestro no pretende maniqueamente demonizar, como hace el mismo sujeto con su doble, a unos y santificar a otros, sino como refería Benjamin poner sobre la mesa que siempre existe una cara oculta, un doble sin el cual tales productos culturales no habrían surgido, puesto que son más que simples ejercicios de estilo de un sujeto narcisistamente mirándose a sí mismo.

Como Narciso , Quentin se asoma al río y observa su sombra como si fuera una parte ajena a él, e intenta, infantilmente ahogarla, en un suicidio vicario del que él mismo desea. Como el análisis de Rank ponía de relieve, la preocupación de Quentin con el tiempo y su obsesión con el pasado y la parálisis que manifiesta, así como su deseo de permanecer ajeno a su devenir, apuntan directamente a un miedo o angustia ante la muerte, que a la vez acaba articulándose como suicidio. Pero sorprendentemente la mente dislocada de Quentin pretende hacer desaparecer la sombra como si eso supusiera la eliminación de lo que esta convoca. Esta muerte entonces supondría, como en la cita que ya estudiamos (ver el análisis de la cita "And I will look down and see my murmuring bones", 98), un desprendimiento del lastre material que su sombra significa. Lastre material, asignado precisamente a aquello que

constituye lo real, en sentido estricto. En esta misma dirección Bleikasten también observó la polisemia de ese símbolo:

To him it is first and foremost a haunting reminder of his mortal bodily self. Its darkness partakes of the darkness of sex, sin, and guilt; it stands for the part of himself he is determined to deny and destroy. Hence his persistent hostility towards his twin brother(...) While providing further evidence of Quentin's self division and of his need to punish and be punished, these absurd gestures and childish fantasies also "foreshadow" his suicide: the shadow is obviously also a symbol of death (*Ink* 92).

El suicidio en el agua, como ya aquí se apunta se entiende como liberador, pero no destructor, pues ese mismo narcisismo sobrestimador acaba imponiendo en el sujeto una idea de eternidad que pretende conseguir deshaciéndose de aquello que ciertamente padece, decae y muere. Y no sólo eso que a fin de cuentas sería el argumento teológico cristiano de la resurrección ("mortal bodily self"), sino que ese desprendimiento conlleva también aquello que como sustancia histórica le constituye, en cuanto ser en el mundo, algo que a Bleikasten le falta añadir a la cadena connotativa de la sombra. Su temporalidad y la historicidad que conlleva le someten a tal metamorfosis que los dobles se multiplican y por lo tanto su angustia, su identidad casi vacía se resiste a desaparecer, y la melancolía sustituye al luto, el romance nostálgico al análisis de los hechos. Como en el caso de las llamas purificadores del infierno, esa muerte material supondría un ascenso espiritual. En la fantasía moderna e ilustrada el poder de la mente llega a tales extremos, no sólo construyendo sistemas, sino también colocándola por encima de

su propio análisis. Una fantasía puramente infantil que supone un poder ilimitado de la mente, y que ha sido suficientemente abonada por la cultura popular, en ese género con nombre tan paradójico: ciencia-ficción. El poder de la mente elevado al límite de su potencialidad, en un momento en el que como en el caso de Quentin, todo apunta precisamente a sus limitaciones. El espíritu absoluto hegeliano ha devenido en el timorato sujeto atrapado por sus propias obsesiones incapaz de trascenderlas, encontrado en ellas el origen de su absoluta interdependencia. Y es precisamente ese el punto crucial en el que el relato ("romance") se carga con todo su valor alegórico, y la fragmentación que en este se produce habla de esa imposibilidad de mantener la fuerza de esa ficción sin colisionar con la misma realidad que la constriñe: la dinámica interior/exterior que impregna toda la sección acaba siendo no más que una variante también imaginaria de esa doble articulación que estamos describiendo, por la que todo lo de dentro es agradable, ya que es producto de la mente, y lo de fuera desagradable y por lo tanto despreciado. Quentin como narrador lucha por apoderarse de todo el espacio de su otro yo, Quentin-personaje, anulando por tanto cualquier contacto con el mundo como actante, negándole cualquier agencia en el mundo, sino es con el único acto (su suicidio) que negando su existencia, afirmaría con rotundidad la posibilidad de tal agencia.

Pero las connotaciones de esas aguas que le esperan, parecen estar impregnadas del carácter regresivo que también tiene sus recuerdos. El mar como en la simbología medieval es la muerte a la que los ríos van que son la vida. Baste recordar la mitología

helénica en la que la laguna Estigia y el trayecto que recorría Caronte con su balsa, ese tránsito entre la vida y la muerte, que tal espacio líquido demarcaba, como si su sustancia maleable e inasequible llegará a dotar a todo lo que acogiera con algunas de sus propiedades. O como en el poema castellano de Diego de Manrique donde: "La vida son los ríos que van a dar a la mar que es la muerte". De igual forma Quentin en su viaje imaginario por el agua ya va describiendo ese trayecto: "...healing out to the sea and the caverns and the grottoes of the sea" (111); para concluir en esos espacios limitados dentro de la inmensidad del mar. Es pues el suicidio en el agua un renacimiento, una cura, una purificación que permitiría liberar a Quentin de la viscosa materia que le obsesiona, y con ella todo aquello que significa a través de ella. No es por tanto como el suicidio de Edna Pontellier, en la novela de Kate Chopin *The Awakening*, el que busca Quentin, ya que su sacrificio no es un encuentro sino un escape hacia aquel mundo transcendido al que pretende acceder liberado de todo lo que se lo impida: ser representación pura sin ninguna restricción real. De ahí que las connotaciones maternas que puedan tener a esas aguas, surgen más del infantilismo de Quentin y un narcisismo cultural que le impide reconocer las limitaciones que a su deseo constantemente se ponen. Las aguas le permitirían volver a los orígenes de ahí que les podamos asignar ciertas propiedades regresivas y cumplirían aquello que a través del discurso está intentando constantemente: reescribir un pasado que como tal ya no puede ser modificado, per que a través de sus esfuerzos por no reconocerlo nos permite revisar las tensiones subyacentes.

Si el negro que se encontraba en el autobús había sometido a Quentin a ese examen de realidad, en el que sus ideas y concepciones han de ponerse a prueba, donde las representaciones han de demostrar que, a pesar de su independencia, mantienen el contacto con el mundo real del que surgieron; y el resultado de tal examen había hecho virar el relato de aquel otro tiempo en el que las representaciones y sus referentes reales coincidían, al presente en el que la distancia había deshecho el vínculo. Entonces, en lugar de aceptar la base imaginaria de tales representaciones, y la necesaria violencia ejercida para llevarlas a cabo, y de esa manera revisar aquella situación idílica, y la esclavitud que la propició (ya que Edén sureño es inseparable de la "mano negra" que lo construyó, como demuestra la vinculación de su figura como autentificador de ese mundo) así como la situación presente en la que el narrador se encuentra y que repite en otros términos la "exclusión purificadora"; se limita a abandonar el mundo y todo aquello que en el pueda hacerle recordar el lastre material que en la segunda parte codificaba el cuerpo. La descarnación lleva entonces a cabo la labor de exclusión purificador hasta los límites de la existencia, ese ser en el mundo, y no duda en renunciar a su propio cuerpo si con ello renuncia a todo lo que en el exterior le obliga a aceptar limitaciones a su deseo. Quentin, como el melancólico, se obstina en retirarse a mundos subjetivos de producción de sentido, donde su insistente repetición de las maniobras de exclusión purificadora, ya sea racial, como al principio, o genéricas, o materiales, como su suicidio pretende, no hace si no llamar la atención hacia aquello mismo que se quiere excluir y a la necesidad que demuestra en negociar, sin aceptarlo, todo aquello que habiendo sido excluido o reprimido forma parte de

él, por que es producto suyo. Los signos (negro, cuerpo, hombre, etc...) creados por su cultural particular y la tradición que les da aliento se rebelan contra el significado impuesto, incapaz ya (la cultura y la tradición) de controlarlos, como podremos comprobar en el idilio de los Bland o la en la actuación paródica de "the Deacon", o patéticamente a través del incesto imaginario del que pretende convencer no sólo a su padre sino a su hermana. Es entonces cuando los relatos ya no pueden contener las voces que los sustentan ni el sistema de representación que los erigió como modelos oficiales, versiones tan subjetivas de la historia como la que presenta Quentin que obstinada en demostrar su singularidad repite las estrategias de control que su misma cultura impone.

### 3.- EL IDILIO FAMILIAR DE LOS BLAND.

Quentin sigue en su movimiento real por el mundo contemplando todo lo que pasa, de tal forma que una vez visto el lugar que le espera, las aguas purificadoras que le acogerán maternalmente, ve a Gerald Bland uno de los compañeros de Harvard cuya historia viene a cimentar la raíz popular de esta novela. En el romance del caballero de Kentucky que el relato de Gerald Bland escenifica, se explicitarán paródicamente las fuentes tradicionales a las que la historia de Quentin refieren constantemente. En la historia de Gerald Bland se cruzan los diferentes ejes que hemos ido delineando: una intersección fructífera entre lo popular y la vanguardia. La descripción cargada de sarcasmo se acerca a veces a la parodia y acaba subvirtiendo la misma historia que Quentin va fabricando sobre su propia experiencia. Este romance de caballero de Kentucky está aderezado con la presencia ubicua de la madre, que es prácticamente la única que habla, puesto que su hijo sólo articula tres palabras anodinas: él es sólo acto, su potencia no necesita palabras para actualizarse. Su distinción y porte, le hacen demostrar constantemente la diferencia que representa. Una diferencia que entiende como sinónima, en este esquema cultural, de superioridad en su caso; pero que gracias al humor que se introduce acaba siendo también índice de su provincialismo. En la breve descripción que se hace de Gerald se introducen la mayoría de los tópicos populares creados en los "romances de plantación", que vimos anteriormente, en torno al caballero del Sur. Esta descripción aunque fragmentada y distribuida a lo largo de esta sección, gracias al humor, ya sea



parodia o ironía o sarcasmo, subvierte el modelo o visión ideal que el mismo Quentin pretende representar. La referencia de Gerald en este respecto es, pues, muy útil ya que el modelo acaba convirtiéndose en histrión, no tanto en su persona sino en el relato romántico hipertrofiado que su madre hace de él. La recontextualización de esta historia popular arquetípica dentro de la sección de Quentin demuestra las nuevas potencialidades que adquiere, así como el diálogo que se establece entre ambas, genérica y culturalmente. Nos vamos a permitir reunir y comentar los fragmentos en cuanto diálogo intertextual con esa tradición de la novela popular, dejando para otro momento las relaciones intratextuales que esos fragmentos entablan con el resto de la sección y el texto.

...later Bland came out, with the sculls. He wore flannels, a grey jacket and stiff straw hat. Either he or his mother had read somewhere that Oxford students pulled in flannels and stiff hats, so early one March they bought Gerald a one pair shell and in his flannels and stiff hat he went on the river. The folks at the boathouse threatened to call a policeman, but he went anyway. His mother came down in a hired auto, in a fur suit like an arctic explorer's, and saw him off in a twenty-five mile wind and a steady drove of ice floats like dirty sheep. Ever since then I have believed that God is not only a gentleman and a sport; He is a Kentuckian. When he sailed away she made a detour and came down to the river again and drove along parallel with him, the car in low gear. They said you couldn't have told they'd ever seen one another before, like a King and a Queen, not even looking at one another, just moving side

by side across Massachusetts on parallel courses like a couple of planets (111-112).

De las aguas maternas purificadoras surge ahora Gerald que manifiesta un dominio absoluto sobre ellas. Como anunciábamos la fascinación que Quentin siente por él, en su aspecto heroico, actualizado en la capacidad para moverse sobre el agua a pesar de las condiciones adversas y la amenaza de los del embarcadero, se ve menoscabada por la descripción de la indumentaria tanto la suya como la de su madre, cuyos referentes son los ingleses, convirtiendo lo que para ellos es marca de superioridad en nota de ridículo, señal de su provincianismo. Está actitud ambivalente hacia el caballero ya la había inaugurado en la tradición a la que referimos John Pendleton Kennedy que en su novela *Swallow Barn* había mezclado la fascinación romantizada o idealizada por tal hombre y su mundo a la vez que marcaba con humor los defectos más comunes de esa cultura a la que pertenecía: la vanidad, el provincianismo, la ignorancia, etc... propias de espacios marginales en los que la jerarquía imponía ciertos excesos histriónicos. No obstante la versión idílica prevalecía sobre la distorsión que el humor introducía. Pero aún así vemos como la descripción que efectúa el narrador esta llena de admiración y sus referencias a Dios y a Kentucky nos ubican certeramente en el espacio geográfico del que tal figura surge, de que región. Es más, la devoción materna de Mrs. Bland enmarca este retrato en el que la mujer se convierte en narradora y perpetuadora de ese sistema, volviendo a hacer referencia a la predominancia que hubo de mujeres escritoras dentro de la tradición sentimental decimonónica, aquellas a la que Hawthorne entre otros refería como "mob of scribbling woman" que habían inundado el mercado, así como a su labor

sentimentalizadora. Es, pues, la madre la que completa con sus historias la versión de Gerald que el narrador ofrece. Un narrador que siente cierta animadversión hacia ella, tal vez por su labor distorsionadora, o la conciencia narrativa que representa como mujer, así como por su locuacidad:

They said his mother tried to make him give rowing up and do something else the rest of his class couldn't or wouldn't do, but for once he was stubborn. If you could call it stubbornness, sitting in his attitudes of princely boredom, with his curly yellow hair and his violet eyes and his eyelashes and his New York clothes, while his mamma was telling us about Gerald's horses and Gerald's niggers and Gerald's women. Husbands and fathers in Kentucky must have been awful glad when she carried Gerald off to Cambridge (114).

Tal devoción hace que se desplace hasta Cambridge para acompañar a su hijo, en una tarea de vigilancia sobre él que no puede esconder ciertas resonancias incestuosas. La ubicuidad de Mrs. Bland cuando aparece su hijo hace de ella un personaje particular, aparte de dotarle de cierta comicidad, a nivel discursivo con la contextualización dentro del discurso de Quentin, y a nivel actancial como sombra de su hijo. La fascinación que Quentin demuestra por la apariencia física de Gerald, es paralela a la de la madre, más si cabe la capacidad que tiene para dominar aquellos aspectos culturalmente asignados al caballero del Sur: el ocio, los caballos, los negros y las mujeres. Aspecto este último que parece interesar al narrador, despertando en él cierta envidia que dispara el comentario sarcástico sobre los padres y maridos, ante su

potencialidad amorosa. En cierta forma la sexualidad de Gerald se convierte en un comentario irónico sobre la de Quentin, o sus problemas con ella, que ya esbozó anteriormente pero que tendremos tiempo de analizar. Además la amenaza que la presencia de Gerald supone para la virtud de las mujeres, manifiesta una transferencia de la atracción que sobre él y Mrs. Bland ejerce, hacia todas las mujeres. Un atractivo tan irresistible que parece la prolongación de su propio deseo. Quentin demuestra esa atracción a través de las descripciones que realiza de su aspecto físico: "...his attitudes of princely boredom, with his curly yellow hair and his violet eyes and his eyelashes..." (112), así como la contemplación absorta de la que surge siempre tales descripciones. El aspecto sexual de esa atracción se pone en evidencia, si cabe más, cuando su madre compara su belleza a la de una mujer: "'What a shame that you should have a mouth like that it should be on a girls face'" (130-31). Una feminización de la figura del caballero no muy apropiada pero no desafortunada del todo en el contexto decadente en el que se ubica, máxime cuando la belleza había sido asignada tradicionalmente a la mujer, pero la labor idealizadora y mitificante que ese tipo de relatos llevaba a cabo no puede escapar a su dinámica. Esta estrategia, la feminización, revela las conexiones con la vena sentimental de la novela decimonónica explotada principalmente por mujeres.

Además, Mrs. Bland como protectora del mundo de Gerald (otro comentario irónico de la relación de Quentin con su madre) establece los límites y requisitos de aquellos que les es permitido acompañar a su hijo: "...born below Mason and Dixon, a few others whose geography met the requirements (minimum)" (113); señalando de nuevo el carácter exclusivista de esa cultura de la que

ella es garante, como perpetuadora de esa ficción. Hasta tal punto alcanza su celo protector sobre la pureza de la casta, que llega a despreciar a Shreve (compañero de habitación de Quentin) por ser canadiense y a exigir el cambio de habitación de este (132) para de esta manera no dejar lugar o resquicio que permita la contaminación.

Y si las mujeres son una parte importante del caballero, un dominio sobre el material femenino que acaba por afeminarle, no podían faltar esos otros raciales que hacían posible su existencia ociosa. En este caso el cuento de plantación escenifica las relaciones raciales como unas de absoluta dependencia emocional que el esclavo o negro siente de su amo, una inversión que ya estudiamos y que refiere a la versión idealizada que del conflicto tienen aquellos que son los productores de tal mito. Una descripción digna de Chandler Harris o Nelson Page, pero que Quentin hábilmente pone en boca de Mrs. Bland, de tal forma que a diferencia de otras veces marca las distancias en lugar de apropiarse de su voz, como intentando identificarse con Gerald en cuanto representante de un mundo al que Quentin también pertenece, pero no con la versión idealizada que de él da su madre. En este caso tanto las mujeres como los negros devienen en prolongaciones de los intereses o deseos (sexuales y económicos) del grupo hegemónico. Una historia que no sólo le es familiar por la larga tradición que encierra, sino también por las repeticiones que de esta ha realizado Mrs. Bland. El exceso de devoción de la madre se traslada a sus sirviente de color, por supuesto, que siente la ausencia del amo como un vacío, pero a la vez presenta la paradoja que tantas ocasiones se ofrece en esta ficción que califica a los afro-americanos -ex-esclavos- como infantiles, fieles e inermes ante el mundo sin la protección de sus

amos. Una ficción que como veíamos es un producto del deseo de aquellos que son sus productores ("a white man construct"),

As I remember that the next one is to be how Gerald throws his nigger downstairs and how the nigger plead to be allowed to matriculate in the divinity school to be near marster marse gerald and How he run all the way to the station beside the carriage with tears in his eyes when marse gerald rid away....(132).

Una cita tan explícita que no necesita comentario sino para referir al carácterparódico que toma al estar enmarcada por la voz de la madre, y su pesarosa locuacidad. Hasta el punto de que los apartes irónicos, guiños cómplices al lector, minan la credibilidad de esa versión. De igual forma, que cuando de nuevo se dedica a relatar sus aventuras amorosas, su incontinente promiscuidad mezclada con sus buenas maneras: "...I will wait until the day for the one about the sawmill husband came to the kitchen door with a shotgun Gerald went down and bit the gun in two and handed it back and wiped his hands on a silk handkerchief in the stove I've only heard that one twice" (132-33). Este juego de cajas rusas que efectúa al introducir la voz de Mrs. Compson dentro de su propio relato, parece abrir en su distanciamiento irónico una brecha precisamente en la tradición que ella se sitúa. Pero su constante admiración, atracción sexual en algunos casos, así como sus referencias a la habilidad amorosa, apuntan a una relación de atracción-repulsión que marcará sus relaciones con los otros que Gerald refiere.

La referencia final a la historia del caballero de Kentucky, según Mrs. Bland, concluye con la referencia al pasado, a los antepasados, estos es, al carácter genealógico de esa tradición en la

que su figura se inscribe.: "Gerald's grandfather...." (185). En la tradición del sur, como en cualquier tradición, la antigüedad es marca de autenticidad, si no de verdad; y en este caso el linaje, en cuanto sucesión continua de generaciones, establece una patente de diferencia, basada en la identidad que con el modelo manifiesta y en la superioridad que la transmisión del patrimonio les otorga.

Como anticipábamos al comentar esta escena, todas las relaciones intertextuales que establece, se ven reforzadas por las intratextuales, no sólo para distorsionar o mediar entre la historia que Mrs. Bland cuenta y la que intenta contar Quentin, sino para cargar de sentido el juego analógico de los fragmentos, su significatividad constructiva que nunca debemos perder de vista. Así el triángulo que se establece Quentin-Gerald-Mrs. Bland actualiza una estructura que se repetirá constantemente en esta sección, y cuyo referente edípico es manifiesto, en cuanto la intercambiabilidad de los elementos, pero que no podemos limitarlo a la dinámica sexual, sino a una estructura de dominio y de posesión de donde precisamente surge. En las diferentes variantes de ésta podremos observar la capacidad que tiene para significar, así como su maleabilidad para conformar ficciones que traspasan el ámbito que las crea: lo genérico, lo sexual, lo cultural y lo económico.

En la escena que comenzaba la serie de los Bland, observábamos como Quentin contemplaba, como voyeur, la cuasi-aventura o relación amorosa entre Gerald y su madre. En esta situación la orientación del deseo no está del todo explicitado, del deseo incestuoso de la madre por su hijo, donde la mujer es sujeto activo y el hijo objeto, nos desplazamos al deseo/admiración de

Quentin, voyeur, por Gerald. Como anotábamos anteriormente, la feminización de Gerald posibilita en este caso la dirección del deseo de Quentin que no encuentra barreras para articularlo. Pero a la vez ese deseo choca con el de la madre, y deviene entonces en odio, no tanto por su inasequibilidad que se daba por supuesto, sino por la pasividad e indiferencia manifestadas por Gerald hacia su madre. Lo que Quentin ve en esa pareja es la proyección inversa de su propio deseo por Caddy, donde Caddy juega el papel femenino pero activo como Mrs. Bland. Un deseo surgido con la aparición de un tercero, que irrumpe en la escena para manifestar la precariedad de su posición. Esta escena constituye un juego especular en la que el deseo de Quentin se activa no por la escena presente sino por las resonancias intratextuales que con su propia biografía mantiene. En este caso lo discursivo y lo sexual se entrelazan para marcar caminos por los que continuar la historia, donde femenino/masculino, heterosexual/ homosexual, pasivo/activo se configuran como bisagra o doble articulación sobre la que ese tríptico funcionará. John T. Irwin en su magistral estudio, *Doubling and Incest*, abrió la puerta a todo este juego especular de interpretaciones. Pero además hay un componente biográfico de Quentin, que el texto irá explicitando paulatinamente, y que hace esta historia más familiar, pues él también es un caballero del Sur - o al menos intenta representar ese papel decadente- y está en Harvard por que es la ilusión provinciana de su madre como le recordara su padre y como caballero que deber ser ha de cumplir los deseos de la madre (o mujer): "remember that for you to go to harvard has been your mothers dream since you were born and no compson has ever disappointed a lady..." (221). Pero en su caso, la relación madre-hijo que convoca Gerald y Mrs. Bland, parece



contener la semilla o el comentario irónico sobre la que se establece entre Quentin y su madre, una suerte de inversión de la primera, cuyo ocultamiento y resistencia a sacarla a la luz hacen difíciles hasta las conjeturas. Sólo la referencia y la contigüidad entre fragmentos, el interés que demuestra el narrador por esa pareja, así como la violencia por dejarla oculta, pueden darnos la clave de esa relación o al menos indicios.

Como vemos, entonces, el triángulo que acabamos de describir anticipa en sus diferentes vertientes un juego de intereses y deseos cuya orientación dependerá del momento en el que se presenta más que de la escena en sí. En este sentido, es necesario detenerse en el tercer elemento, el sujeto pasivo que contempla la escena, y que en muchos casos es el narrador, ya que su función, así como su agencia acabarán complicando el complejo sistema de relaciones que se articulan, de identificación, admiración, deseo y hasta odio. Como señalábamos antes en relación a Gerald Bland, la actitud de Quentin es ambigua en tanto que activa su deseo por él y a la vez por lo que Gerald tiene (el deseo de su madre), así como el odio y rechazo por despertar ese mismo deseo en los demás (el suyo transferido al resto de las mujeres). Este complejo entramado que el mismo texto se encarga de activar y fomentar por su fragmentariedad, ya lo notó René Girard al observar la necesidad de esta tercera persona que actúa como mediadora con la pareja amorosa, tercera persona cuya comprensión complican el deseo, la envidia y los celos:

Jealousy and envy imply a third presence: object, subject, and a third person to whom the jealousy or envy is directed. These two vices are therefore triangular; however we never recognise a model in the person who

arouses jealousy because we always take the jealous person's attitude toward the problem of jealousy. Like all victims of internal mediation, the jealous person easily convinces himself that his desire is spontaneous, in other words, that is deeply rooted in the object and in this object alone. As a result he always maintains that his desire preceded the intervention of the mediator. He would have us see him as an intruder, a bore a *terzo incomodo* who interrupts a delightful tête-à-tête. Jealousy is thus reduced to the irritation we all experience when one of our desires is accidentally thwarted. But true jealousy is infinitely more profound and complex; it always contains an element of fascination with the insolent rival (12).

Sin lugar a dudas, el triángulo que se establece sujeto pasivo-sujeto activo-objeto comprende un amplio abanico de posibilidades, en el que la exclusividad juega un papel importante, ya que manifiesta la tendencia del sujeto a entender todos sus estados como absolutos y eternos, y cualquier amenaza despierta la angustia de la precariedad de su posición relativa. Pero siempre bajo la premisa que el objeto está vacío de intencionalidad, asignándole el valor de presa en litigio. La concepción de que el sujeto siempre controla sus propios deseos se ve desbaratada por un oscuro mecanismo que le enfrenta a su propia identidad sexual. Que Quentin fascinado por Gerald denigre a la madre -como consciencia narrativa- indica los celos que esta despierta aunque sea inconscientemente, igualmente el rechazo a la actividad sexual de Gerald parecen indicar también el uso exclusivo que este quiere detentar. Aún más si lo que Quentin desea a través de la presencia mediadora de Gerald es el

deseo de Mrs. Bland, como sustituto de su madre, y a la vez también desea la indiferencia e inmutabilidad de Gerald hacia ella como forma de liberación, entonces cualquier solución a su dilema será trágica, en el sentido que siempre tendrá que renunciar a la exclusividad al borde siempre de desplazarse hacia el otro lado, en una situación que no sólo demuestra lo precario de su posesión sino también de la unidad de su deseo.

Todo esto se complica más, si atendemos al fragmento que a continuación introduce el narrador para dejar claro que este sintagma o proposición tiene una variabilidad que le proporciona el eje paradigmático, en el que los elementos son intercambiables y sólo quedan las funciones, orientaciones en espera de sujeto que las albergue. La descripción de Gerald Bland se interrumpe para introducir uno de los fragmentos en cursiva indicador de la irreprimible urgencia que esa voz desgarrada tiene para contar algo que a duras penas puede evitar la censura consciente y genérica, y también del vínculo indudable que así establece con sus más íntimas obsesiones:

*Did you ever have a sister? No but they're all bitches. Did you ever have a sister? One minute she was. Bitches. Not bitches. Not bitch one minute she stood in the door Dalton Ames, Dalton Ames. Dalton Shirts. I thought all the time they were khaki, army issue khaki, until I saw they were of heavy Chinese silk or finest flannel because they made his face so brown his eyes so blue. Dalton Ames. It just missed gentility. Theatrical fixture. Just papier-mache, then touch. Oh. Asbestos. Not quite bronze. (113)*

Esa voz que irrumpe violentamente no puede obviar la violencia que desde el interior le hace saltar hacia fuera, la misma violencia que la tenía silenciada. Este grito narrativo pretende a través la repetición, como en las neurosis, dar cabida a aquello que siente inexpresable, ya sea por la dificultad que tiene para articularlo verbalmente, o por no ser socialmente aceptable; y a ambas se suma la carga emocional que conlleva y que le impide completar la secuencia. De tal forma que se ampara en el carácter sugerente que posee la repetición para señalar a aquello que si dice no se entiende pero que atrae el interés por su mismo carácter incompleto. En este caso como apuntaba Freud lo reprimido, que en términos generales es aquello que excluimos u ocultamos porque molesta, está dotado con una tendencia irreprimible para volver a presentarse, pero de tal forma que pueda en ese momento superar la censura, psicológica, cultural o social. En cierta manera es una vuelta de lo mismo pero de diferente forma. En este caso la repetición sitúa al lector dentro del mundo interior y obsesivo de Quentin, algo que de alguna forma ya había hecho visualmente con la cursiva. La violencia de tal ruptura sobre el material que estaba tratando indica pues que el cambio tiene más que ver con la irreprimible urgencia por desplazarse hacia aquello que la escena anterior convoca.

Como ya anticipábamos el triángulo anterior ve dos de sus miembros sustituidos y aparece la hermana (como objeto) y su primer amante, Dalton Ames (como sujeto activo), información a la que accederemos más adelante. El suspense argumental es tal en la novela que la reconstrucción destroza el efecto encantador, de pesadilla interior, que tiene la narración y en la que se mezclan tantos elementos diversos que complican la comprensión,

trasladando al lector una ansiedad proporcional a la indefinición del narrador. Así pues la descripción de Gerald y su madre, hace desplazarse al narrador a Dalton Ames e indirectamente a su hermana, Caddy, desplazando también el complejo sistema de atracción y repulsión a ese otro triángulo. Como prueba de esa similitud, observamos como la descripción de Dalton Ames, nueva actualización sintagmática del paradigma que inauguraba Gerald, está teñida de una evidente atracción en cuanto se detiene a describir el poder de su apariencia física en fraseo casi poético ("his face so brown, his eyes so blue"), para luego rechazar ese mismo poder ("Theatrical fixture"). La ambigüedad de sus intenciones esconde la doble dirección de su deseo hacia su hermana (ya mencionado explícitamente en la conversación con su padre) y hacia el amante (como tal y como objeto del deseo de su hermana), a la vez que pone de manifiesto el rechazo u odio hacia ella por haber cedido y a él por no conservar las marcas distintivas del caballero que Gerald Bland antes, en el discurso no en el tiempo, había ejemplificado ("it just missed gentility"). El prototipo de caballero que tan bien personificaba Gerald Bland perdía en esta actualización parte de su encanto pero aún así mantenía la fascinación,<sup>1</sup> a pesar de que la prioridad en el tiempo no había permitido tales comparaciones, sin embargo en la secuencia narrativa lo hace

---

<sup>1</sup> La fascinación que el caballero de plantación ejerce sobre Quentin, remite directamente a la que las mujeres en la novela sentimental sentían, y que hasta cierto punto llegaba a los hombres. Recordemos que esta novela sentimental fue principalmente escrita por mujeres, en la que la mayor parte de los casos tal atracción sublimaba, en el histrionismo de ciertos caballeros, el interés sexual que despertaba.

De este particular encontramos un ejemplo en una de las protagonistas de *Absalom, Absalom!*, Rosa Coldfield que escribe poemas de en honor de los soldados de la Confederación, elevados al rango de caballeros por su participación desinteresada, y que asume de esta tradición su fervor amoroso, al pretender a Thomas Sutpen, recibiendo a su vez el erotismo latente en esos relatos harto repetidos desde la tradición caballerescas medieval.

posible, remarcando de nuevo el poder que el mito en sí, establecido en literatura popular, ejercía en la mente atribulada de Quentin. No solo exigía exclusividad en la posesión y disfrute, sino también en el modelo.

Además, la bestialización de la mujer a través del tópico ("bitch") una suerte de venganza por su comportamiento, apunta ahora a una pérdida de control sobre la sexualidad de la mujer. La exclusividad que sobre ese control de la sexualidad femenina ejercía el hombre, especialmente en este grupo hegemónico empeñado en mantener la línea genealógica pura, fiel al modelo, había generado el mito decimonónico de la virtud vinculada exclusivamente a su sexualidad no consentida por su propietario, y una vez que se veía amenazada disparaba los mecanismos de defensa de ese sujeto. De tal forma que la bestialización, como se hizo también con los afro-americanos, era el resultado, como castigo, del alejamiento de la mujer del modelo que el mito había fijado. Un mito creado, refrendado socialmente por aquellos que detentaban el poder de los medios de producción cultural y muy útil para sus intereses particulares, además de símbolo de la pureza de la raza que a través ellas se perpetuaba. No obstante la ansiedad del sujeto por esa pérdida de control se transfería a la mujer como deseo permanente y animal (en cuanto no controlado) por alcanzar satisfacción sexual, una suerte de celo constante que introducía la culpa propia del juez, como el deseo, que la atribuye. Aún más si cabe se lleva a cabo esta purificación del deseo de la mujer al inscribirlo también como una marca de distinción social, de diferencia como superioridad, por la que su virtud también se define en contra de la falta que de esta tienen sus otros raciales, como se explicita a continuación: "*Caddy's is a woman too remember*

(...) *Why must you do like nigger women do in the pasture the ditches the dark woods hot hidden furious in the dark woods*" (114). Donde el reproche surge no sólo por el consentimiento sino por no haberlo ocultado, en un giro claramente puritano en el que vuelve a surgir la dualidad interior/exterior, privado/público, y en el que aparece también inesperadamente otro triángulo Mr. Compson, Quentin y Caddy que ya había sido anunciado al principio de la sección.

Quentin ya totalmente absorbido por la fuerza de esos recuerdos, necesita como el lector salir a la superficie, para rescatar la línea de presente y además permitirle de esa forma concatenarlo con la siguiente escena donde presentara el último escenario. Es curioso notar cómo estas irrupciones del recuerdo en cursiva, ya sean diálogos, o pensamientos o descripciones acaban efectuando una doble función. Por una parte afirman la precariedad de Quentin como narrador convencional, incapaz de controlar el material narrativo y dotarle de una lógica temporal coherente, y por otra asigna a esas interrupciones una función constructiva, puesto que le permiten trasladarse de un evento a otro sin distraer excesivamente la atención, y sin por ello perder la tensión argumental del relato. La falta de control sobre el relato también demuestra la fuerza que esa otra historia que no se cuenta tiene, así como mantenerla por mucho más tiempo escondida. Se entabla pues una contienda entre el *staccatto* de los fragmentos a través del cual el narrador pretende suministrar la información muy lentamente, una estrategia que muy a su pesar no es consciente, y el deseo del lector por completar todas las piezas de información que el rompecabezas de los fragmentos le ofrecen. Mantener esos dos puntos en tensión sin que se desmorone la estructura es pues el

objetivo que se pretende. Los fragmentos en este caso además posibilitan presentar una gran cantidad de información, en cuanto personas, situando todos los escenarios donde va a tener lugar el conflicto, pero tal entropía en su exceso barroco, acaba por demostrar que lo interesante a nivel narrativo es la relación que existe entre el narrador y su historia<sup>2</sup>, la falta definitiva que de control tiene éste sobre aquella, y por lo tanto atestigua también la pérdida de control en el ámbito de la representación. Esta pérdida podemos interpretarla en un doble sentido, por una parte la versión más evidente en la que el narrador no controla su historia, y por otra en la que la historia codificada a través de un género particular que arrastra toda una tradición acaba subvirtiendo las mismas normas de funcionamiento que habían sido establecidas, poniendo en tela de juicio no sólo la capacidad de ese género como vehículo convencional de los intereses de la clase dominante, sino también la capacidad de éste para transmitir únicamente esos intereses y no verse mezclados en su dinámica con los resultados de su misma operación, lo que pretendía legitimar acaba finalmente deslegitimado. Como resultado de la estricta codificación y convencionalismo de la novela romántica en su versión de plantación, que como vimos absorbe todas las tradiciones populares del "romance" la histórica, la sentimental, la doméstica y la gótica, y su alto contenido simbólico y alegórico, cualquier recontextualización de sus materiales que menoscabe la potencia del mito acabará

---

<sup>2</sup> Este hecho ya ha sido señalado por muchos de los que se han acercado a la novela (Brooks, Vickery, Beikasten, Reed, entre otros) pero ninguno de ellos ha intentado analizar el origen de ese desfase, de esa inadecuación que pensamos se halla, como hemos repetido ya varias veces, en la inadecuación de los sistemas de representación tradicionales para relatar unas historias cuya irrealidad no pueden ya disimular, y poniendo en evidencia la tradición genérica cuestionan la certidumbre de esa relación en aquellos relatos: la falacia mimetista del relato decimonónico.



liberando y potenciando las fuerzas centrífugas que se habían mantenido inactivas, de tal forma que frente a la homogeneidad que constreñía la tradición, se destapa toda una vorágine destructora que pone al descubierto la precariedad en el control sobre esos materiales narrativos que llevan consigo los elementos de su propia destrucción.

Es por eso que en este concreto momento de la narración el narrador, incapaz de mantener la coherencia argumental, se vea abocado a disparar constantemente fragmentos inconexos, y muestre al lector su cara más salvaje y descontrolada, situación esta que no puede mantener durante mucho tiempo sino quiere perder la tensión entre nueva información y antigua. De ahí que vuelva al presente del paseo, al sonido del reloj y a los juegos con su sombra, elementos estos cuya significatividad ha trascendido la apariencia anodina que tienen en ese paseo que ha iniciado al bajarse del tranvía, y que inciden también en su repetición para ubicar al lector en un espacio más cómodo aparentemente, pero que en última instancia son señales de la siguiente inmersión en los recuerdos traumáticos de su pasado, que ya había iniciado con Dalton Ames, y que ahora se dirigirá a la última personificación del caballero que encarna Herbert Head, el que será marido de Caddy, y sobre el que muestra una animadversión que es incapaz de ocultar. Pero esta transición demuestra también una de las estrategias de Quentin narrador para en lugar de asumir su propio dolor, ese dolor que despierta la situación que narra, y que poco a poco se ha ido agudizando de Gerald Bland a Herbert Head, por el que ya no hay ambigüedad de sentimientos y el odio es manifiesto. En ese momento recurre a la presencia patética de su hermano Benjy que incapaz de verbalizar su dolor se ve abocado a gemir y gritar,

Quentin que en ese momento siente con mayor hondura la pérdida definitiva que se asocia con Herbert recurre a la imagen de su hermano que ya antes ha relatado el día de la boda de Caddy: "*He was lying beside the box under the window bellowing*" (114). Quentin expresa el dolor indirectamente, ya sea a través de Benjy o por la fragmentación, y se presenta entonces mucho más cercano a su hermano que necesitaba las palabras de los otros para fundar su mundo; él narrador acude a la indirección como arma para protegerse de lo que a todas luces es evidente: la intensa involucración emocional con su hermana. El incesto que confesaba a su padre va tomando cuerpo a medida que se acerca a los hechos originarios. Él como en el mito de la plantación encuentra los orígenes de su frustración y dolor presentes donde pensaba sólo había felicidad y placer; al enfrentar en el juego de fragmentos diferentes el pasado con el presente, está señalando certeramente la vinculación que existe entre su inminente suicidio y el proceso de decadencia del control sobre la sexualidad de su hermana, decadencia que se muestra en la sucesiva degeneración que los modelos que él relata van sufriendo, hasta llegar al punto de escapar del ámbito geográfico que el indirectamente también suponía necesario para perpetuar aunque vicariamente la dinastía, ya que Herbert Head es del Medio-Oeste, de Indiana, una prueba más del hundimiento.

Pero nos vamos a detener para observar este punto en la escena que comentábamos en el que, en medio del irrumpir de fragmentos en cursiva, va presentándonos, por una parte el encuentro con Herbert Head, el anuncio de la boda y por otra las diversas reacciones que Quentin siente, principalmente a través de los apartes que introduce en cursiva. Algo que debemos anotar

antes de proseguir es que la animadversión que Quentin siente por Herbert ha de producir necesariamente un retrato parcial, algo a lo que Quentin ya nos tiene acostumbrados, pero que cada vez le costará más trabajo reprimir. Él que como personaje intenta constantemente mantener las formas de la caballería, como narrador es incapaz y hay veces que resulta insultante, como en este caso. Una animadversión que también dedica a su madre que aparece en esta conversación como "Celestina" que ha ayudado y es cómplice del matrimonio de Herbert y Caddy, hecho cuya importancia en este momento del relato no alcanzamos a comprender, pero cuya repetición atestiguará.

No obstante, la aparición de Herbert a diferencia de los otros dos viene rodeada de una serie de compensaciones económicas, ante lo que por primera vez se nos presenta como decadencia económica de los Compson. Subrepticamente, esa decadencia que consignábamos en los modelos parece encontrar su referente más idóneo en una declive económico que la madre no tiene pudor en descubrir, y que asociado al tema que le obsesiona a Quentin, la sexualidad de su hermana, parece encontrar un ámbito diferente, en el que la pérdida de la virtud, que implícitamente anunciaba antes, va estrechamente unida a la pérdida de poder económico. Herbert se va a convertir en benefactor de la familia: "*Herbert will be a big brother has already promised Jason a position in the Bank*" (114), que parece ya no tener recursos económicos para mantenerse, hasta tal punto que para que Quentin asista a Harvard han tenido que vender parte del patrimonio que les quedaba: "*We have sold Benjy's pasture so that Quentin may go to Harvard*" (116).

La boda que anuncia la invitación que lee contiene varios matices que son dignos de resaltar. En primer lugar, establece la unión de los Compson, una familia aristocrática terrateniente del Sur en declive, con Herbert Head que representa precisamente esa parte del Norte más anodina, Indiana, y la forma económica más odiada por esos patricios rurales, el capitalismo financiero. Además, para que se lleve a cabo ese matrimonio el contrayente ha de compensar de alguna forma la reserva de pureza que Caddy lleva consigo, garantía de toda una tradición del Sur. La aparición de Herbert es, pues, el anuncio definitivo del fin del aislamiento exclusivista de ese grupo que los Compson encarnan, así como del modelo económico que representan. La intromisión, que tanto molesta a Quentin, de Herbert declara no sólo el fin del idilio familiar e infantil de los Compson en torno a Caddy, como ya anticipó Benjy, sino también el fin de la hegemonía y pureza del grupo que representan como consecuencia de su declive económico. En ese matrimonio confluyen pues la sexualidad y la economía en una curiosa ecuación, por la que la pérdida de control sobre la sexualidad femenina por los padres o hijos y la promiscuidad que esta conlleva, puesto que puede manchar el reducto inmaculado que como procreadora encierra, es signo de la pérdida de poder económico, esto es, lo psicológico se imbrica dentro de lo histórico, y la neurosis o los problemas mentales de Quentin ven transcendidos su propia especificidad. Y si no atendamos al diálogo que mantiene, casi surrealista, sino supiéramos la carga emocional que el narrador intenta reprimir:

I'm from the south. You're funny, aren't you.

O yes I knew it was somewhere in the country. You ought to join the circus.

I did. That's how I ruined my eyes watering the elephant fleas (115).

A esta conversación precede el regalo de un automóvil que Herbert ha hecho a Caddy, y que es el primer coche en el pueblo. Pero ante eso, Quentin necesita afirmar la diferencia, y su posicionamiento arranca con la marca geográfica que le otorga tal superioridad. Quentin es del Sur, y eso es una marca de diferencia, y ante el intruso y molesto Herbert afirma su condición para que le reconozca como representante de esa cultura cuyos signos diferenciales no especifica porque supone son conocidos como parte de la tradición a la que él atiende, pero a su interlocutor, ajeno a esa mitología, no le interesa. Herbert no viene solo a arrebatárles el bien máspreciado de la familia, su hija, sino también introduce en esa cultura rural y ensimismada el coche símbolo de esa sociedad industrial a la que tanto temían, supuestamente por principios morales que escondían los intereses económicos. Pero el texto lo explicita, y Herbert intentando contemporizar ante el enfado de Quentin señala el retraso de ese mundo, alejado de los avances técnicos: "Country people poor things they never seen an auto before..." (115). Un regalo que pretende impresionar el ámbito rural de los Compson, y ante el que la madre se siente totalmente encantada, algo que refuerza la actitud de Quentin hacia ella, a diferencia de Mr. Compson del que de antemano se anuncia no es partidario de tales máquinas modernas. Con Herbert irrumpe en Jefferson la máquina símbolo de esa nueva cultura y civilización, algo que desagrada a Quentin y se suma a su animadversión por motivos personales. Herbert anuncia la irrupción del Norte en la aldea del Sur, en su mundo encerrado y detenido, y la consumación de su final.

En este momento irrumpe la voz de Mrs. Compson que intenta de alguna forma legitimar el matrimonio en base a motivos económicos, sacando a la luz su mentalidad pequeño-burguesa que denota sus orígenes. Prueba de ello es cómo se deja seducir por el regalo de Herbert a su hija, y la comparación que establece entre los dos modelos de transportes que corresponden a dos tiempos, uno en el que se ubican Quentin y su padre y otro el que anuncia Herbert, denota su posición y hasta cierto punto su oportunismo. Hecho este que no se le escapa al narrador que reproduce su voz con gran carga de ironía, deteniéndose en resaltar su provincianismo:

I'll declare your father will simply have to get an auto now I'm almost sorry you brought it down Herbert I've enjoyed so much of course there's the carriage but so often when I'd like to go out Mr. Compson has the darkies doing something... Herbert has spoiled us all to death Quentin.... he is going to take Jason in his bank... Jason will make an splendid banker he is the only of my children with a practical sense you can thank me for that he takes after my people the others are all Compson...(116).

Curiosamente, Mrs. Compson enuncia la diferencia existente entre las dos partes de su familia la que ella representa con ese sentido práctico, lo cual quiere decir más interesada en asuntos económico, y los otros que son idealistas, esto es, no interesados en los bienes materiales, y que viven en ese otro mundo del que Quentin es fiel espejo: disfrutan de unos privilegios heredados de los que no le interesa saber su origen. Así, gracias a la manera como lo presenta el narrador tendemos a apreciar más la posición aristocrática rural de los Compson con su "darkies" y la inocencia trágica que los rodea,

que la que representa Herbert y los Bascomb donde el dinero desconoce genealogías. Se nos contraponen dos sistemas en base al idealismo o pragmatismo de sus beneficiarios, el primero en el que la genealogía tiende a ocultar el carácter temporal de sus propiedades y privilegios, y el segundo en el que ese origen por estar más cercano se considera moralmente inferior, como si hubiera una gran diferencia moral entre los que se aprovecharon de un sistema que usaba seres humanos como si fueran animales resultara moralmente superior por el ideal cultural que perseguían que esos otros representantes del capitalismo financiero donde la avaricia y la usura no intentaban disimularse. Esta paradoja sitúa el problema de un grupo que siendo hegemónico ve como todo ese poder va cambiando de manos, presionado por otro grupo ascendente que intenta conseguir eso que ellos disfrutaban: la aristocracia rural olvida que sus propiedades y privilegios no son eternos y que fueron adquiridos cometiendo otras atrocidades, iguales o peores que las que ellos achacan a los usurpadores, han reprimido el origen traumático de su felicidad a pesar de tener signos que constantemente se lo recordaban. Además esa inocencia trágicamente masacrada por los usurpadores, no es más que una estrategia para esconder sus propios intereses económicos, distrayendo la atención hacia temas morales, utilizando la universalización de sus problemas para transcender su carácter específico. Una estrategia a la que Mr. Compson ya nos tiene acostumbrados y que estudiamos detenidamente. En ella se busca la empatía del interlocutor de tal forma que descubra en los problemas de un sistema y del grupo que lo sustentaba, los problemas del mundo, en el fin de un sistema el fin del mundo, su catastrofismo es directamente proporcional a su decadencia. De ahí

que su historia vuelva a repetir la historia bíblica del génesis donde la absoluta inocencia se ve desbordada por el mal ante la ignorancia y pasividad de los primeros protagonistas de ese idilio pastoril. La historia de su hegemonía se ve subsumida en la tragedia de su pérdida. Por eso las palabras de Mrs. Compson resuenan irónicamente al ser reapropiadas por Quentin: "Herbert has spoiled us all to death".

Además, la referencia a Jason nos vuelve a ubicar en la historia familiar, de tal forma que parece situar el comienzo de la decadencia de la familia en el momento en el que se encontraron esas dos formas de enfrentarse al mundo, una práctica y otras idealista, representadas por la unión de las dos familias: los Bascomb y los Compson. Jason se convierte, pues, en prototipo de esa mezcla, y su historia se convertirá en ejemplo de venganza retórica, según se nos presentará en la siguiente sección, por la que su sentido práctico como el de la madre se ven deslegitimados por sus relatos. En su pasado se encuentra la semilla de su situación futura, y la distinción con los otros miembros de la familia sólo parece atraer hacia ellos la antipatía del lector, en un mecanismo muy utilizado en la tradición popular de la novela decimonónica romántica.

Pero este hecho acaba siendo presentado por Mrs Compson que refiere varias veces la manera en la que algunos de sus hijos la menosprecian debido a la actitud que hacia ella ha tenido su marido: "*How can I control any of them when you have always taught them to have no respect for me and my wishes I know you look down on my people but is that any reason for teaching my children...*" (118). La distinción está establecida y Quentin la



aprovecha para denigrar tanto a Herbert como a su madre, aunque lo motivos sean diferentes. Pero Quentin siente la urgencia de su propio deseo, y cada vez es menos capaz de controlar lo que realmente le duele, la raíz personal de su antipatía hacia él. Como dijimos lo sexual y lo económico están entrelazados pero lo primero acaba teniendo preeminencia y la obsesión de Quentin se canaliza a través de la relación con Caddy, su hermana, y su prometido, el intruso usurpador en otro sentido. Es en ese momento cuando Herbert pone de manifiesto la especial relación que existe entre los hermanos, algo que no podemos olvidar: "I call him Quentin at once you see I have heard so much about him from Candace" (118), ya que la reciprocidad de ese afecto demuestra que la obsesión de Quentin tienen cierto apego a la realidad, que no es pura especulación, desbaratando las tesis que mantienen la pureza e inocencia del afecto por Caddy. que se va diluyendo a medida que avanza la sección. Como todo en él arranca de su anclaje real para ascender hacia el mundo de lo imaginario, siempre manteniendo su punto de fijación. Reciprocidad que todos conocen y que dispara la imaginación analógica de Quentin:

Why shouldn't I want my boys [Mrs. Compson's] to be more than friends *Father I have committed what a pity you had no brother or sister No sister no sister had no sister* Don't ask Quentin he and Mr. Compson both feel a little insulted when I am strong enough to come down to the table I am going on nerve now I'll pay for it after it's all over and you have taken my little daughter away from me *My little sister had no. If I could say Mother. Mother* (117).

Como vemos la aglutinación que efectúa Quentin es sumamente esclarecedora y conecta todo lo que referíamos anteriormente al juego triangular que se establece en las diferentes escenas, en las que Quentin acaba siendo desposeído de su posición de privilegio por un usurpador. Al recordar el anuncio de la boda de Caddy y Herbert, Quentin no puede reprimir sus deseos incestuosos que acaban transfiriéndose hacia su madre, confirmando de esta forma la transición que a este respecto hace Irwin que afirma que lo que Quentin busca en Caddy es un sustituto de la madre (43) de acuerdo con la tesis de Otto Rank en la que el incesto hermano hermana es el equivalente hijo-madre<sup>3</sup>. Como no cesamos de repetir, la técnica de montaje narrativo que Quentin utiliza, va dando frutos cada vez más significativos ya que pone en contacto discursos que revelan de esta manera lo que no está manifestado explícitamente: junto a las afirmaciones de Mrs. Compson en torno a las relaciones de los hermanos aparece la confesión incompleta de Quentin. Confesión cuya transcendencia la repetición marca. Igualmente frente a la confabulación supuesta entre padre e hijo contra Mrs. Compson ("Don't ask Quentin he and Mr. Compson both feel a little insulted when I am strong enough..."), y la presunta desafección de sus hijos por ella, Quentin acaba exclamando, por lo que no tiene (*"If I could say Mother. Mother "*).

---

<sup>3</sup> A pesar de que la secuencia parezca indicar esa transferencia, que en términos psicoanalíticos siempre acaba llevando a la madre, como último significante del deseo masculino. Nosotros pensamos que como otras figuras, la madre, representa mucho más que lo que el triángulo edípico muestra, y a través de su figura, representación impuesta, se negocian las estructuras de poder subyacente. La madre, como Caddy, es una confluencia de intereses y deseos que alcanzan desde lo sexual hasta lo político y económico, especialmente en un mundo como el de la plantación cerrado sobre sí mismo y fascinado por la imagen idealizada que había realizado.

El idilio familiar de los Compson ya no encuentra manera de detener su decadencia, y la mujer, ya sea como, madre, hija o amante, comienzan a tener algo que ver. Por eso afirmábamos antes que el desarrollo de Mrs. Compson como personaje, ya vituperado en la anterior sección, encuentra en Quentin su verdugo retórico que la sitúa como una las causas de la caída. Porque no es tanto la pérdida de honor de Caddy la que causa dolor realmente en la familia sino la pérdida del encerramiento familiar que definitivamente propicia Mrs. Compson al llevar a Caddy a buscar marido al balneario. La dinámica de los fragmentos hace que todas las conclusiones posibles hayan de esperar, siempre en busca de una futura información que cierre del todo el ciclo.

No obstante, la centralidad de las mujeres en la decadencia del mundo rural de los Compson, viene indirectamente vinculada a la ruptura de la célula familiar, que se suponía el último reducto de pureza e inocencia. La familia como el útero materno era un lugar infranqueable, nido de protección y satisfacción absoluta, en el que los privilegios se mantenían intactos. La irrupción del extraño, propiciado por una parte por la promiscuidad de la hermana, y posteriormente por los oficios de su madre acaban asignando la culpa, como en la historia bíblica, a la mujer que cede a la tentación y condena la hombre inocente e ignorante a la voluntad tiránica de los instintos más animales.

De ahí que el celo protector que demuestra Quentin en relación a la conducta sexual de Caddy, a su supuesta promiscuidad, que surge precisamente en el momento en el que ella descubre su sexualidad, no sea más que un intento por asumir el papel represor que su padre y madre parecen abandonar. La incapacidad de ambos

para hacer cumplir con sus deberes asignados cultural y socialmente, en la tradición de la que son herederos, refleja la pérdida de control que sobre la sexualidad de la mujer ha sufrido esos mismos garantes de la tradición, que son los caballeros de la plantación. La satanización de la mujer que se lleva a cabo, de clara raíz cristiana, vuelve a incidir en esa estrategia, a la que hemos hecho referencia, en virtud de la cual se desvía hacia otros el origen de su propia caída. No es, entonces, extraño que a continuación de la conversación con Herbert Head y las referencias a su madre se establezca la siguiente conversación o declaración de principio en las que Quentin y su padre establecen las claves de la labor protectora y represora que se les ha asignado culturalmente:

*I wouldn't have I wouldn't have. I Know you wouldn't (...) but women have no respect for each other for themselves. (...)Father and I protect women from one another from themselves our women Women are like that they dont acquire knowledge of people we are for that they are just born with a practical fertility of suspicion that makes a crop every so often and usually right they have an affinity for evil for supplying whatever evil lacks itself for drawing it about them instinctively as you do bedclothing in slumber for fertilising the mind for it until the evil has served its purpose whether it ever existed or no... (119).*

La cita es lo suficientemente explícita, y ante la ansiedad de Quentin por que vigilen a Caddy previendo que alguien haga lo que él en última instancia desea. Un celo protector que trasciende la pretendida moralidad y se preocupa más por su integridad emocional que por la de su hermana, confundiendo su deseo con el

de ella, transfiriendo la urgencia por satisfacer sus instintos a su hermana. Es de destacar que esa misma afirmación que hace en torno a la afinidad de las mujeres por el mal, es la que subyace bajo la historia de Temple Drake en *Sanctuary*, la novela que escribió a continuación de *The Sound and the Fury*. En ambas la tarea vigilante frente a la afinidad de las mujeres con el mal, ejemplificado en su urgencia sexual, es una labor pesara pero vana. Mr. Compson sitúa a Quentin frente al problema en los justos términos, enmarcándolo en su contexto universal. Su padre hace ver que el celo protector no es más que una actualización de la labor asignada a los hombres en la cultura del Sur, frente a la actitud permanente de las mujeres como espacios privilegiados del mal. Y la argumentación es simple si seguimos los símiles agrarios ("fertility", "crop", "evil", "fertilising") que indican la naturaleza de la mujer, su esencia natural y reproductora. En una ecuación conocida en la que cultura y naturaleza son opuestos, y el primero es el espacio del hombre ("*they dont acquire knowledge of people we are for that...*" (119) y el segundo la mujer. Como observábamos en la interpretación que hacíamos del libro de Freud *El malestar en la cultura* el hombre se arroga la ardua tarea de represión que la cultura le asigna como intento infructuoso por controlar aquel instinto sexual, cuyo prototipo son los incestuosos, del que se ve obligado a salir si quiere completar su destino como tal. Una estrategia donde la represión va siempre paralela a la culpa por ser incapaz de controlar aquellos impulsos. Esta explicación basa toda su efectividad en la labor represora que perpetua la dualidad naturaleza/cultura, pero que demuestra su inutilidad puesto que cuanto más se empeña en reprimir con más fuerza surgen esos impulsos. Esta ficción o mito acaba dejando intacta la inocencia del

hombre que aunque con intereses loables no puede superar la limitación de su poder. Una nueva doble articulación que codifica de manera extraordinaria la dinámica de la transmisión de poder de un grupo a otro, y la resistencia a aceptar esa pérdida inherente al mismo poder. La ilusoria idea de que su hegemonía es eterna, impone en ese grupo una consciencia de sentirse objeto de una conspiración cósmica ("the dark diceman" que al final de la sección menciona Mr. Compson para explicar el destino funesto de los loables principio y reglas de ese mundo) desatada contra los altos intereses de su grupo parapetado detrás de la cultura, como máxima conquista humana, y por lo tanto índice de superioridad moral. Mas no se pregunta esa mente que tan claramente enuncia su preeminencia en base a qué o sobre quién se ha construido tal cultura, tales nobles interés, en base a qué represión, exclusión y destrucción.

La hipérbole de esa situación que lleva a cabo *Sanctuary*, presenta en su más extrema virulencia cómo el sometimiento sexual, la depravación está conectada a la decadencia de una particular clase y la ascensión de otra. Algo que queda establecido desde las primeras páginas de *Sanctuary* en el que la sexualidad entra de golpe en el mundo gótico del Sur: "That's why nature is 'she' and Progress is he; nature made the grape arbor, but progress invented the mirror" (16). *Sanctuary*, ese cuento horrible al que hacía referencia Faulkner (*Lion* 146), presenta en su versión más exacerbada la angustia de aquellos que notaban que la pérdida de hegemonía, como la de la familia a la que pertenece Horace Benbow, venía acompañada por la degradación de la sexualidad femenina hasta los límites allí descritos. Caddy no es un caso tan extremo, aunque en el apéndice escrito años más tarde la case con un militar

nazi, pero señala en la misma dirección, son parábolas de una misma historia de pérdida de poder, reacciones ante la angustia de una futura desposesión sobre algo que no tiene legítimo derecho: pesadillas del sueño idílico pastoril de la plantación en el que la mujer era la más bella de las flores.

La angustia como ya señalamos es fruto de la idea de una hipotética pérdida, no actualizada, o como acertadamente determina Moreland es la universalización del desamparo (24), en virtud del cual una pérdida pasada, circunscrita a un momento y espacio concreto, y que produjo desamparo y dolor, ve ampliado sus efectos al pasar a referir a toda experiencia, de tal forma que el estado de alerta genera repeticiones substitutivas de la primera pérdida. Y si la mujer se convertía en demostración de la disgregación de un modelo familiar donde el control de su sexualidad era primordial para salvaguardar la casta, evitar cualquier impureza; el negro era el siguiente en amenazar con su ansias de libertad el status adquirido. La década de los '20 fue un momento crucial en ambos campos, y la reacción fue más violenta que en la ficción. La violencia con que se reprimió esos otros fue proporcional a su impotencia para controlarlos. No en vano esta escena esta imbricada con la aparición de "the Deacon", el elemento que faltaba para completar el idilio del romance familiar de la plantación. En *The Sound and the Fury* el negro y la mujer son los agentes de la descomposición de un modelo, cuyo ámbito familiar era transcendido al campo histórico donde ambos luchaban por reapropiarse de su voz. Caddy por contar su historia y los Dilsey por escapar de los estereotipos asfixiantes que perpetuaban su situación.

#### **4.- LA VOZ RECUPERADA: "THE DEACON" Y LA REBELION DE LOS SIGNOS.**

No obstante, esta secuencia convulsa de fragmentos se cierra con la presencia de ese otro cultural que asegura su posición hegemónica y que vio su voz y su figura expropiada en la visión idealizada que llevó a cabo la literatura popular de manera que satisficiera las necesidades de sus creadores. Como ya enunciamos anteriormente, el carácter especular de esa figura acaba convirtiéndolo en el lugar privilegiado donde se vuelcan los más diversos sentidos: su presencia habla más del retratista que del modelo. Su maleabilidad y versatilidad hacen posible que encarne papeles antitéticos, desde perpetuador de un sistema a destructor de éste. Como símbolo de un tiempo y una época añorada con nostalgia por los herederos de sus propietarios, prestaban su voz para legitimar la versión idílica de ese espacio y tiempo pasados; pero su realidad histórica y concreta que producía esa nostalgia en la ficción no era otra que una de continuación del sistema que había sido formalmente derogado tras la contienda civil: la segregación racial cada vez más violenta, perpetuaba la esclavitud en términos legalmente más sutiles. La amenaza de su presencia real conminaba a respuestas defensivas, proporcionales a la angustia imaginaria que despertaban.

Si la presencia del negro en el autobús había disparado la disgresión acerca de la realidad del Sur y los negros, para concluir la con una descripción costumbrista extraída de la literatura decimonónica que propició su sentimentalización en la que se mezclaba el deseo inmovilista de los ex-propietarios con las ansias



de cambio de esos ex-esclavos; ahora la confrontación de Quentin con esa misma imagen heredada y consensuada culturalmente pondrá en tela de juicio la supuesta bonhomía de los amos que esa tradición propugnaba, así como el exceso de devoción de sus más leales servidores y narradores (como los protagonistas de los cuentos de Chandler Harris o Nelson Page) que ya hemos vistos someramente en el breve cuento o idilio de plantación de los Bland.

Al encontrar definitivamente a "the Deacon", aquel al que habíamos denominado como el introductor del carnaval, por su carácter paródico y dramático, se sorprende ante la realidad de un personaje que personifica la imagen que de él -como ex-esclavo- había realizado la literatura de plantación, esto es, pone de manifiesto su carácter ficticio y por tanto todo los supuestos culturales que lo sustentaban, algo ante lo que el narrador se siente incómodo ya que su presencia convoca lo irónico de su nombre y anticipa la estrategia subversiva que va a llevar a cabo.:

That was the Deacon, all over...They said he hadn't missed a train in forty years, and that he could pick out a Southerner with one glance. He never missed, and once he had heard you speak, he could name your state. he had a regular uniform he met trains in, a sort of Uncle Tom's cabin outfit, patches and all (119-20).

Como muy certeramente ya analizo Thadious Davis (*Faulkner's* 94-98), la presencia de "the Deacon" revela la centralidad de ese personaje en la realidad del Sur a la que refiere. Como el negro que encuentra en la estación, "the Deacon" es un signo que inspira confianza a los sureños por la familiaridad con su figura, en cuanto moldeado a su imagen y semejanza, y también miedo en tanto

sujeto históricamente concreto ajeno a su control. Pero como tal signo recontextualiza, en su actualización, la farsa sobre la que se basa, además de explicitar su carácter literario. "The Deacon" lleva a cabo en esas recontextualización del mito lo que Henry Louis Gates, Jr. denominó como una estrategia puramente afroamericana que consiste en apropiarse de materiales y tradiciones que unas veces usurpaban su voz y figura, y otras veces habían sido impuestas violentamente intentando erradicar las suyas, para "significar" ("signifying upon") sobre ellos su propia historia, en una semiosis que posibilita su agencia como sujetos interpelados históricamente (12-29). Una estrategia, que también había analizado pero sin caer en el esencialismo de Gates, Eugene Genovese en su estudio *Roll Jordan, Roll!!!* sobre la elaboración que los afro-americanos llevaron a cabo sobre la religión cristiana que les fue impuesta, y a la que acabaron por imprimir una identidad propia que les permitió adaptar todo su código maestro a la realidad de su situación histórica como pueblo esclavizado<sup>1</sup>. Además, esta recontextualización articula paródicamente la realidad de la expropiación y lo ficticio de esa figura, desbaratando así la falacia que los mantenía aún de pie. Al adoptar todos esos tratos y convenciones que le habían asignado en los retratos románticos de la plantación, y

---

<sup>1</sup> Uno de los problemas que surgen al estudiar esta estrategia, y quizás sea uno de los problemas que encontramos en Gates es su esencialismo. Lo que cuestionamos no es la estrategia en sí, sino si esa estrategia es exclusivamente utilizada por los afro-americanos sobre sus productos, o si más bien podemos encontrarla en otros muchos pueblos colonizados y obligados a aceptar unos discursos impuestos, que hasta cierto punto eran portadores de la misma ideología que legitimaba su dominación.

A estos efectos es de gran interés estudiar el barroco latinoamericano y la lectura que hacía de los materiales de la tradición occidental. El trabajo de Carlos Fuentes *El espejo enterrado* demuestra que el crisol de culturas americanas esconde bajo el manto uniforme de la realidad oficial las múltiples capas que bajo ellas subyacen dando forma y significado a esa realidad.

exagerar al máximo su docilidad, servilismo e indumentaria embaucaba a los inocentes estudiantes que llegaban a Cambridge, al ser una fiel reproducción del mito. "The Deacon" es un farsante que pone en escena una farsa para aprovecharse precisamente de esa situación, o de la necesidad que de ese personaje sentían los nostálgicos estudiantes. Sin embargo, la fidelidad de la reproducción, pone en juego algo parecido al simulacro de un simulacro<sup>2</sup> (Baudrillard 4), esto es, actualiza la versión literaria de una figura cuya irrealdad es manifiesta por la distorsión a la que es sometida: "The ambiguity of Deacon's image casts into doubt all the truisms about Negroes that Quentin had learned in the South" (Grimwood 258). La irrealdad de "the Deacon", a fin de cuentas, deconstruye la imagen idílica que del negro se había fabricado en esa cultura, poniendo en tela de juicio todos los supuestos que lo mantenían: se enfrenta la realidad a la ficción, en una prueba de realidad que acaba confirmando el desfase existente.

Y la estratagema de "the Deacon" no se detenía en los modos e indumentaria sino en la reproducción del dialecto que se les había asignado<sup>3</sup>: "'Yes, suh. Right dis way, young master, hyer we is,'

---

<sup>2</sup> Como apunta Jean Baudrillard en su análisis del mundo de la representación, se llega a tal punto de perversión que una vez que la representación acaba sustituyendo a lo real, se concluye que la realidad: "is that which it is possible to give an equivalent reproduction" (*Simulations* 18). Con lo cual se finaliza con una estetización de la misma realidad. Como todo es susceptible de ser reproducido, no existe la posibilidad de distinguir el original de las copias, y entonces lo real y su representación dejan de tener validez: todo es ficción en la que el reproductor es dios absoluto. Es entonces cuando la simulación triunfa, como maniobra en virtud de la cual se obvia lo real para conformarse con el simulacro que lo sustituye completamente, surgiendo entonces todos los mitos del origen y la nostalgia se abre paso.

<sup>3</sup> En este sentido remitimos a la introducción en la que analizamos la función que en la apropiación de la figura y voz de los afroamericanos desempeñaron los "minstrel shows", en cuanto instituyeron las pautas que solidificarían en el estereotipo de "negro" que la tradición literaria perpetuaría. Los trabajos de Walter Taylor (*Faulkner's Search for a South*) y James Snead (*Figures of*

taking your bags. 'Hyer, boy, come hyer and git dese grips'" (120). Sin embargo la vuelta de tuerca que hace explotar la ficción de su figura, es su paulatina transformación en un perfecto bostoniano. Una vez que el recién llegado había sido embaucado por su presencia haciéndose casi indispensable, el farsante iba dejando su papel y máscara, para finalmente llegar a tutearle:

From then on until he had you completely subjugated he was always in or out of your room ubiquitous and garrulous, though his manner were gradually moved northward as his raiment improved, until at last when he had bled you until you began to learn better he was calling you Quentin or whatever (...) he'd be wearing a cast-off Brooks suit and hat.... (120).

La capacidad de "the Deacon" para subsistir le hace aprovechar cualquier método para conseguir tal fin. Parodia la figura sentimentalizada de su propia raza y como en el carnaval todo es válido a la hora de fingir. Ese mismo carácter paródico acaba subvirtiendo la misma irrealidad de la que surge, así como el deseo que lo crea. La potencia de su figura es tal ("until he had you completely subjugated") que a todos convence, pero a la vez les demuestra la ficción que bajo él subyace. Como Charles Chestnut, el primer novelista afro-americano que se acercó a la tradición de la plantación en *The Conjure Woman*<sup>4</sup> para presentar la otra cara de

---

*Division*) analizan este aspecto desde diferentes puntos de vista. Pero tal vez sea la colección de ensayos de Ralph Ellison, *Shadow and Act*, la que con mayor precisión analice la mecánica de los "minstrel shows" y como engarza las representaciones que allí se hacían con la manera a través de la cual se forma la identidad americana, siempre acudiendo a las máscara para a través de otros exorcizar su culpa.

<sup>4</sup> En esta colección de relatos explotaba el potencial del uso dialectal en contra de la misma tradición en la que se inscribía. Sitúa las historias que

la historia, para dar voz al sufrimiento e injusticia de la situación de esos esclavos, y demostrar la falacia del mito, "the Deacon" asume el reto de re-producir esa voz de ventrílocuo y al re-producir la resuenan irónicamente aquellas otras historias de docilidad, servilismo y devoción tan queridas por los nostálgicos del viejo Sur y por las ansias rurales y primitivistas de las urbes.

"The Deacon" explicita la vacuidad e irrealdad del mundo en el que pretende vivir Quentin, a la vez que le enfrenta a la farsa que también él escenifica: "Quentin and Deacon are linked by their pretenses and self deceptions. Both men wear masks and play absurd roles; Quentin is foisted upon him by his southern past; Deacon chooses his, though its archetype is found in the past" (Davis, *Faulkner's* 97). Sin embargo, el carácter dramático de ambos pretende objetivos diferentes y los resultados también lo son. Quentin vive angustiado por una realidad psicobiográfica que le atormenta en tanto refiere a un modelo cultural ya obsoleto, aunque la pervivencia de sus marcas es fácil de detectar, pero que

---

cuenta Uncle Julius dentro del marco en el que viven, el narrador blanco del norte y su mujer que han comprado una plantación para mejorar económicamente, y un matrimonio de una pareja de una mujer del Sur y un hombre del Norte, cuya reconciliación facilita Julius. Sus historias subvierten sutilmente la tradición de plantación para reinscribir su historia olvidada voluntariamente de la violencia de la esclavitud y la resistencia de esos hombres ante ella. Así la conjura se convierte en una metáfora de contar cuentos como una forma de memoria histórica, Julius une el pasado ya desromantizado con la reesclavización de los negros que se estaba llevando a cabo en esos momentos (1899). Baste un cuento de entre los que incluye el libro, así en "Po' Sandy" se inscribe la historia de la mutilación de los esclavos negros dentro de las casas encantadas del presente, sobre la misma madera que la familia del Norte quiere utilizar para su nueva cocina. Como afirma Amy Kaplan, "Chestnut recharts the projection of an exotic and romantic Southern landscape as a palimpsest of destruction linking the past to the present" ("Nation" 245). Para en el último de los cuentos reconciliar al joven matrimonio a través de la narración que hace de la ruptura de un matrimonio por la esclavitud, ofreciendo con ese matrimonio Norte-Sur una reconciliación fundada en la expulsión de los negros de la familia nacional, similar la que la ley denominada Jim Crow estaba implantando en el Sur.

le vincula y determina su actuación. "The Deacon" entiende la dependencia que de ellos, otros racializados, tienen los beneficiarios de ese modelo cultural y económico, y se aprovecha para sobrevivir, sabe a quién tiene que engañar pero tal farsa no conlleva ningún desgaste.

Hasta cierto punto la aparición de Quentin en su más álgida representación, recuerda la descripción que de su esclavo hace Gerald, y que ya hemos referido, y en el contraste que se establece las conclusiones son fáciles de extraer. La potencia de atracción del mito manifiesta la dependencia que de su voz y figura tienen los blancos, así como de su humor y locuacidad. Pero la suerte de antropofagia doble que esta situación produce por el que "the Deacon" es un negro dentro de un blanco dentro de un negro, subvierte la capacidad de los vehículos de expresión narrativa, es decir, los géneros, para representar una realidad que excede su figura. La ficción hecha ficción a través de la parodia inscribe todas estas estrategias dentro del sistema cultural que las produce como formas de hacer audibles las voces de aquellos que no la tienen. En resumidas cuentas, la figura que había sido creada para satisfacer los deseos utópicos y reconfortar en momentos difíciles, se convierte en agente de su propia destrucción, curiosamente a través del humor. "The Deacon" es el anuncio de una re-apropiación de la voz y figura del afro-americano/a, que se estaba llevando acabo desde el siglo pasado, y que intentaba liberarle de los arquetipos ajenos a él y que se proponían como modelos de su propia identidad: al elevarlo a la condición de mito, se le negaba su acceso a lo real, estando siempre a merced de su representación. Estrategia esta de la que difícilmente ha podido escapar y de la que aún hoy en día lucha por salir. El control que sobre los medios de producción

cultural ostenta ese grupo hegemónico, le hace producir todo tipo de representaciones de los otros que constituyen su mundo pensando que su independencia se lo permite, sin darse cuenta como lo hace Quentin con "the Deacon", que en ese mismo momento está reconociendo la dependencia que de ellos tiene, como productores de productos culturales que muestran las marcas de los silenciados, aunque solo sea como vacío o ausencia. Un caso que ejemplifica el protagonista de la novela de Ralph Ellison *The Invisible Man* que juega irónicamente con esa realidad, en la que el blanco es incapaz de ver el sujeto que detrás de esas representaciones existen, como lo es de otorgarle la calidad de sujeto. Como la metáfora de Ellison manifiesta el negro es invisible porque el blanco solo ve a través de él las representaciones que el mismo ha hecho . El grupo dominante asume su versión y su voz como la única válida, auténtica y original, y desprecia los demás como falsas, manipuladas y simuladas. Algo que Harriette Mullen explica claramente:

The American Myth may rely for its potency on the interdependent myths of white purity and white superiority, but the invisible ones whose cultural and genetic contribution to the formation of American identity are covered up by Liberty White, those who function as machines inside the machine, know that no pure product of America, including the linguistic, cultural, and genetic heritage of its people, has emerged without being influenced by three hundred years of multiracial collaboration and conflict (74).

En esta intersección entre literatura, como la perpetuadora de mitos, e historia se dibuja una batalla, que actualizan las

transacciones que mencionaba Lewis P. Simpson en torno a la mentalidad americana ("Introduction"), cuyos costes humanos hacen necesario que la situemos en su justo lugar, para no perpetuar su encerramiento en el juego vano de la estética literaria. Rescatar la figura del mundo de la representación es comprender la máquina ideológica que posibilita tal maniobra política, desenmascarando su propósitos que trascienden lo literario y que se enmarcan en una tradición de dominio y exclusión.

Así, Quentin una vez que descubre la astucia que escenifica "the Deacon" parece desagradarle, ignorante de la parodia que lleva a cabo. Como muchas veces en su sección Quentin no controla como narrador a su personaje que también vive dos realidades: la interior y la exterior, lo que piensa y lo que hace, nunca coincidentes. Entiende la farsa pero no comprende que es a él a quien refiere e interpela: "...he had been mentor and friend to unnumbered corps of innocents and lonely freshmen, and I suppose that with all his petty chicanery and hypocrisy he sat no higher in heaven's nostrils than any other" (121). La irritación de Quentin refiere de nuevo a la inocencia de aquellos que se dejan embaucar, sin caer en la cuenta que esa misma farsa refiere a una realidad histórica y social cuya tragedia es mucho mayor que su supuesta indignación, y cuyos frutos perdurarán hasta nuestros días. Pero como vimos, la inocencia del Sur es una buena estrategia para reprimir esa parte desagradable que la figura de "the Deacon" convoca. Es más, en ese mismo instante Quentin confunde a "the Deacon" con Roskus, el marido de Dilsey: "Suddenly I saw Roskus watching me from behind all his whitefolks claptrap of uniforms and politics..."(123). Su



inocencia le hace ver en ambos las dos caras, en uno fingidor y farsante (como actualización presente) y al otro como real, natural y original (en cuanto refiere al pasado). La figura del farsante Tío Tom convoca por su raza el momento original y espacio virgen de la plantación en la que el idilio familiar tuvo lugar. Aún viendo la representación paródica de "the Deacon", Quentin se empeña en aferrarse al imagen idílica, que no real, de su pasado. "The Deacon" pone en cuestión la misma esencia y actitudes que el pretende ver en cualquier negro sea este Roskus o Luster u otro cualquiera. La irrealidad de su percepción se ampara en la imposibilidad de volver a él, de ahí que en el dialogo que se entabla entre ambos, en el que no deja de haber cierta suspicacia y extrañeza, por parte de Quentin, culmine con una referencia muy sintomática, ya que señala al presente de la situación de las relaciones raciales:

"You ain't playing a joke on the old nigger, is you?"

"You know I'm not. Did any Southerner play a joke on you?"

"You're right. They're fine folks. But you can't live with them."

"Did you ever try?" I said. But Roskus was gone. Once more he was that self he had long taught himself to wear in the world's eye, pompous, spurious, not quite gross (123).

Quentin desconfía de "the Deacon" en cuanto farsante, pero se ve atraído por su figura y sin dudarlo confía en él para que lleve a cabo sus deseos. Aún así los adjetivos que le dedica en las diferentes descripciones pretenden minar las fuerza de su presencia, pero ya es demasiado tarde toda vez que ya conocemos

sobradamente la poca fidelidad que su voz nos merece. No obstante, lo intenta hasta en los últimos momentos. La cita anterior ejemplifica el doble punto de vista que ambos mantienen, obviamente contrapuesto: el mundo de la plantación al que Quentin representa necesita del negro como mano de obra, transformada eufemísticamente en parte de la familia (de ahí la vuelta a Roskus); y este huye de esa situación de dependencia y explotación, de la que su pretendido benefactor es ajeno. La coda final que postula la última pregunta de Quentin es ciertamente irónica, y se vuelve contra él, la irrealdad del mundo en el que pretende haber vivido o del que es heredero le hace estar ciego, o reprimir y ocultar aquella parte de su propia historia que esa misma conversación escenifica: quién sirve a quién. Se intenta ocultar el verdadero origen de la relación blanco-negro, por intereses emocionales del primero, pero no para el segundo que lo recuerda constantemente pues su situación no ha variado sustancialmente. La esclavitud es una sombra que planea sobre toda esa relación de dominio y no de amistad, y sobre toda una cultura que miraba nostálgicamente hacia un pasado de felicidad, basada, como la riqueza que la sustentaba, en la más ominosa de las situaciones.

En última instancia, Quentin no ve a "the Deacon" ni tampoco le escucha, y el diálogo es un monólogo. En una maniobra a la que nos tiene acostumbrado niega la evidencia que se le presenta ante los ojos en la persona de "the Deacon" (presente), en tanto y en cuanto es exterior, y prefiere vivir la irrealdad de esa ficción, como producto del deseo proyectado sobre la imagen idílica del pasado de donde surge Roskus. La incapacidad de Quentin, demostrada en su negación a aceptar tal realidad, traduce la de una cultura que proporciona los mecanismos más adecuados para defenderse. Los

servicios que presta "the Deacon" se proyectan en la mente de Quentin como la figura que el convoca en la imaginación del Sur, que les negaba en el presente de la narración y de la escritura del discurso la posibilidad de la igualdad, y respondía con la afirmación del mito para asegurarse su posición, basada en la superioridad que el color y el poder les daba.

Curiosamente, en el nivel sintagmático de la secuencia de fragmentos, la escena anterior parece resituarse al lector en un terreno más estable, y en toda esta escena no existe interrupción alguna. Como en las dos ocasiones anteriores la voz de Quentin parece cargarse de seguridad y manifiesta opiniones comunes en sus contemporáneos evitando las interrupciones que podrían deslegitimar su discurso. Pero es precisamente esa misma tranquilidad narrativa la que nos alerta de la existencia de algo especial que le obliga a concentrarse, evitando cualquier desviación. La misma diligencia que demuestra en exponer la relación entre el y "the Deacon", se ve subvertida por el efecto paródico que éste tiene, recontextualizando materiales de una tradición que no puede desentenderse de sus vínculos históricos. La parodia pasa desapercibida a Quentin que pretende sólo ver el lado melodramático e interesado de esa representación, intentando menospreciar a su interlocutor con la pretensión de aislar esa escena en el presente de la narración para impedir de tal manera la conexión con su pasado histórico y cultural. "The Deacon" le presenta a este Edipo sureño el enigma de su propia identidad, pero Quentin no entiende los términos de la pregunta que se le hace. Su ceguera, causada por una saturación interesada de irrealdad, no sólo niega consciente o inconscientemente la posibilidad de la pregunta sino también la entidad de quién la hace. Su tragedia

convertida en destino es estar condenado a encontrarse constantemente con aquellos que le recuerdan eso que niega, mientras la dinastía que los enterró se ve condenada en su reclusión endogámica a repetir hasta el infinito el ritual de negación y exclusión que los mantuvo en esa posición de privilegio.

## **5.- PATRIMONIO Y MATRIMONIO: HERENCIA Y CULPA EN LA FAMILIA COMPSON**

Si el encuentro con "the Deacon" había situado las relaciones raciales en el punto de mira del narrador, y había confirmado el carácter imaginario (producto de una tradición literaria, y por ende, cultural) que la figura del negro tiene en la mente del blanco y la dependencia/miedo que de ésta sentían; el eje constructivo o sintagmático vuelve a constatar la íntima relación que Quentin -como narrador- establece entre la sexualidad de su hermana, e indirectamente el mito de la santidad de feminidad sureña, y la raza, en tanto y en cuanto son dos factores de vital importancia en la perpetuación de ese sistema, ya que por una parte la mujer posibilitaba la creación de un espacio puro patrimonial para la reproducción de la dinastía, y por otra los negros, como mano de obra insustituible hacían posible el mantenimiento de su estatus económico. Ambos, junto con los amos, comprendían la gran familia de la plantación como célula autosuficiente de producción social y económica, uniendo de esta manera los destinos de la familia a los de la economía de una región, en un giro que imbricaba, como ya hemos repetido varias veces, lo psicológico en lo histórico. Así de la misma manera que se unían los destinos de esos dos entes, se conectaban los mitos correspondientes de fundación de cada uno de esos dos ámbitos. Se vinculaba entonces el mito de la plantación sureña como idealización de los orígenes rurales de la nación, al mito de la infancia, como edad de la inocencia y la pureza. En ambas ficciones la familia se convertía en la institución mediadora ya que por una parte aseguraba la transmisión ininterrumpida de una

genealogía pura, basada en la consanguinidad que otorga la madre pero que hereda el hijo o hijos. Un modelo genético cuya pureza de sangre legitima el derecho de herencia sobre las propiedades y el poder inherente a ellas, y depende de la exclusión de la línea de todos aquellos extraños al que se supone arquetipo originario. La familia establece la secuencia lineal temporal en la que la genealogía se convierte en Historia, como en el relato bíblico. Y por otra parte la familia se convierte en institución mediadora en la experiencia biográfica pues en ella se gesta el tránsito hacia el mundo social, renunciando como afirma Freud a la unidad con la madre, esto es, a la satisfacción de los impulsos incestuosos. Doreen Fowler acierta a ver en el origen del mito de la fundación, ya sea de la infancia o de la historia, una estrategia común que consiste en reprimir o excluir de ella a la madre, o el principio femenino: el matricidio se erige como el evento que marca la entrada en el mundo simbólico, que refiere a la entrada en la Historia y en la Sociedad (114). Esta necesaria represión asegura la perpetuación del patriarcado pues elimina del camino la agencia histórica significativa de la mujer. Como en el mundo de la plantación la genealogía es patrilineal, masculina, se considera a la mujer como espacio o reserva de pureza a través de la cual la línea se perpetúa. Una pureza que se determina como ausencia de mezcla, y que directamente alude al riesgo del mestizaje, en primera instancia social, entendido como mezcla de clases, pero a fin de cuentas refiere al más temido, a la mezcla de razas, o mestizaje racial. En ambas instancias la estrategia consiste en eliminar el mayor número posible de competidores en el reparto de esa herencia patrimonial. Cuanto más exclusivo sea el modelo menor será el

número de sujetos que cumplan todos los requisitos para asumir el control económico, social, político y cultural.

Sin embargo, la única manera de determinar la pureza de la raza, se ubicaba en el control estricto de la sexualidad femenina, pues es a través de ella como se perpetuaba la dinastía. El control que sobre su sexualidad se ejercía manifestaba la ansiedad de ese grupo hegemónico por eternizar el control exclusivo del poder y la riqueza. Así al cronotopo de la plantación le era consustancial la santidad de la feminidad sureña como marca indeleble de una genealogía no profanada. La mujer como posesión simbolizaba ese mismo jardín edénico autocrático cuya transmisión posibilitaba. Un jardín edénico cuyo mantenimiento y explotación era llevado a cabo por la mano negra que habitaba dentro de esa misma plaza. La proximidad física de esos dos sujetos excluidos, mujer y negro, alimentaba la ansiedad del amo por evitar aquello que el mismo había ya inaugurado: el mestizaje de mujeres blancas con sus esclavos. Histeria racial que invertía una situación histórica real y en muchos casos violenta: la relación de los amos con sus esclavas. La plantación era pues un escenario propicio en el que género y raza jugaban un papel importante en cuanto perpetuadores del sistema, pero siempre en el límite de la contención para evitar su desbordamiento como producto de la violencia ejercida para mantenerlos dentro pero fuera. Ambos establecían la diferencia dentro de la plantación y por tanto alimentaban indirectamente la ansiedad de aquellos para los que todo lo de dentro era idéntico a sí mismo. La capacidad desestabilizadora de su ausencia/presencia dentro de ese mundo acaba por poner en tela de juicio el mismo principio de identidad y su dinámica de articulación.

Igualmente en la infancia, como relataba Freud en su ensayo *El malestar en la cultura*, el niño ha de renunciar a la madre -como elemento femenino- para incorporarse al mundo superior de la cultura. Esta renuncia instintual basa su efectividad en la represión de los deseos incestuosos. En ambos casos tal "matricidio" o represión de lo femenino (relacionado al instinto sexual) no consigue el efecto deseado pues cuanto más se reprime, con más fuerza surge incontrolado eso mismo que se reprime, lo que el pensador vienés denominaba el eterno retorno de lo reprimido. Se niega el otro que dentro del sujeto existe para cimentar la identidad del yo patriarcal y logocéntrico. De tal forma lo otro, la diferencia sexual, racial o genérica se establece como mecanismo de exclusión que el yo, lo propio, lo mismo, utiliza para asegurarse el uso exclusivo del poder. En este sentido debemos añadir que la crisis de identidad que sufre ese sujeto masculino finisecular se actualiza en todos los ejes, y principalmente frente al desmoronamiento o desvanecimiento de la figura de aquellos opuestos en los que se basaba su polarización. La mujer actualizaba en su resistencia a asimilarse a la figura que de ella había forjado la cultura patriarcal, el componente genérico de una crisis de identidad que se extendía a lo sexual, lo racial y en última instancia a lo económico.

Al instaurarse la familia como institución mediadora que vincula lo genealógico a lo histórico, y lo individual a lo colectivo, es posible aislar o reducir a una esfera autosuficiente para narrar algebraicamente a través de una familia los destinos de una región o nación, una estrategia cuya efectividad perdura hasta hoy en día no sólo en la literatura popular sino también en la alta cultura.<sup>1</sup> La

---

<sup>1</sup> Es digno de señalar que mientras en la literatura europea este género, novela de generaciones en el que historia y familia se unían, iba siendo



centralidad de la familia en el universo narrativo de Faulkner ha propiciado que se le considere el primer novelista americano de la familia (Kartinager, "Faulkner's Drama of the Generations", 381). El ámbito familiar se convierte en un espacio dinámico de relaciones entre los diferentes miembros que adquieren relevancia especial en el diálogo que entre ellos se establece, como Quentin y Mr. Compson escenifican claramente. No obstante las transacciones y diálogos que se establecen se hacen siempre con posterioridad a la exclusión de esos otros raciales, genéricos o económicos, antes mencionada. El drama de las generaciones al que alude Kartinager siempre se escenifica con personajes masculinos, blancos y aristocráticos, el resto de los miembros de esa gran familia se van excluyendo a medida que nos acercamos al núcleo de pureza<sup>2</sup>. Es pues evidente

---

relegado a la esfera de lo popular, la novela americana la encuentra como vehículo apropiado para indagar sobre la propia historia. Grandes novelas de la literatura latinoamericana usan el patrón generacional como soporte. Baste recordar la novela del laureado colombiano Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*, o la del mejicano Carlos Fuentes *La Muerte de Artemio Cruz*, o más recientemente la de la chilena Isabel Allende *La casa de los espíritus* son ejemplos entre muchos de la potencia de este modelo convencional, y vuelven a señalar al menos de forma restringida la íntima relación que existe entre la novela del Sur de Estados Unidos, de raíz regional, y la de la América Latina. Un vínculo estudiado pero desatendido en favor del eje América-Europa, etnocentrismo cultural que pretende establecer genealogías propias de las metrópolis a las antiguas colonias. Debra A. Castillo intenta establecer los nexos, en un esfuerzo loable pero infructuoso, en el brillante artículo incluido en una historia de la novela americana que por primera vez aplica el adjetivo en la dimensión real, a todas las Américas. ("Latin American Fiction").

Además las literaturas "étnicas" se apoyan en gran medida en la genealogía familiar como manera de indagar en su propia historia, como demuestran ejemplos de la afroamericana *Song of Solomon* de Toni Morrison, *The Woman Warrior* de la chino-americana Maxine Hong Kingston, o *The Rain God* del chicano Arturo Islas.

2 "Faulkner's interest in the generations is largely in its male, white, "aristocratic" manifestations. Within black and poor white families he does not portray the kind of generational conflict I describe in this essay; nor does he seem to regard women as particularly subject to the pressures of inheritance"( Kartinager, "Quentin Compson" 399-400). Esta cita, que es una nota, no deja de tener interés a la hora de observar como esas exclusiones a las que hacemos referencia, en algunos casos pueden ser interpretadas como positivas ya que liberan a esos otros excluidos del drama de la herencia. Lo que para Kartinager es un drama en esos sujetos se ha llevado a cabo gracias

que las conversaciones que se establecen en esta sección, al igual que en las otras, se realizan entre esos miembros, en el resto de los casos ninguno de los Compson parece atender, como Benjy son receptores pasivos cuya capacidad para excluir se ha visto limitada a la posibilidad de intercambio. En la conversación anterior, en la escena del auto entre Mrs. Compson, Herbert Head y Quentin, este último limita su presencia a grabar y seleccionar aquellas partes que menoscaban nuestra apreciación de su madre. Sin embargo, en la mente obsesiva de Quentin la mayoría de los recuerdos se basan en una conversación mantenida con su padre, en la que ambos hablan, pero ha llegado hasta tal punto su narcisismo autista que ninguno de ellos es capaz de dialogar. Se entabla una suerte de diálogo de sordos en el que el padre está más interesado en definir su postura de distanciamiento irónico y el hijo en reclamar atención para sus divagaciones histéricas. No obstante, se establece una comunicación, por ausencia, que abre ese espacio dinámico en la que padre e hijo articulan esos intercambios entre pasado y presente que perpetúa la línea genealógica hereditaria. El espacio dinámico de intercambios que inaugura ese diálogo es repetición de una tradición que codifica en ese diálogo la transmisión patrilineal del poder, cuya pieza clave es el reloj que va pasando de abuelo a hijo y de este a nieto. Un reloj cuyo tictac o sonido recuerda constantemente, como su sombra, que está en dos tiempos a la vez, uno como sujeto histórico específico en un momento concreto, y otro

---

a la mujer como reproductora y al negro como productor. Esta lectura supone, como en la defensa decimonónica de la esclavitud, que los privilegios y las propiedades (entre las que se incluye las mujeres y los esclavos o sus descendientes) más que un beneficio son una carga que aún a disgusto del hombre blanco debe soportar como prueba de su magnanimidad con los inferiores. El amo debe aceptar la misión redentora que la cultura les asigna. Esa suerte de "noblesse oblige" a la que hace referencia Quentin en varias ocasiones. Esta inversión vuelve a reforzar su estrategia de victimación universal que la retórica paterna intenta proponer para la decadencia.

como suma y portador de una herencia genética que le relaciona con su pasado familiar; en este último sentido entendemos la calificación que Kartiganer hace de esos sujetos como "identidades acumulativas":

[They are] not so much single, separate persons as collective enterprises, the products and processes of family dramas apart from which the individual actor is scarcely intelligible...we soon find ourselves addressing family complexes, synchronic and diachronic systems whose individual units take their meanings from their transactions with each other ("Quentin Compson" 381).

En esa doble imbricación se gesta la identidad individual de ese sujeto determinado por su propia biografía, que Quentin se afana en presentarnos parcial y obsesivamente, y la historia en la que se inscribe. El diálogo padre e hijo, como muy bien explicita Quentin-narrador en la ordenación y selección de los fragmentos, marca los intercambios entre pasado y presente, así como legitima a los dos únicos interlocutores que tienen voz en ese diálogo, en el que se silencian las otras voces excluidas, que constantemente amenazan con irrumpir y que manifiestan su poder disruptivo produciendo una violencia en el discurso, en la ordenación sintagmática, equivalente a la violencia que se ejerce para callarlo/las. "The Deacon" le ha hablado pero él no ha escuchado, condenándole y reduciéndole al estereotipo idealizado de su raza, pero ha sido capaz de subvertir ese mismo orden "significando" sobre ese mismo modelo su propia capacidad como sujeto. De la misma manera Mrs. Compson intenta escapar de la labor homogeneizadora y tirana de su hijo, que como narrador sólo le interesa como objeto al servicio

de su relato. Pero toda apropiación está condenada a la vez que a privar de voz a un sujeto, a repetir en su representación interesada los gestos de resistencia que a esa apropiación ejercen esos otros silenciados.

No es pues extraño que Quentin en su conversación con "the Deacon" no pueda evitar al verle, volver a su infancia y al espacio privilegiado de su familia personificada en Roskus (modelo idealizado de una raza), el buen criado. Como ya hemos comprobado la tarea narrativa de Quentin se ve constantemente alterada por las irrupciones irreprimibles que desde su pasado surgen, especialmente aquellas situaciones que supusieron la ruptura del mundo aislado de la familia: irrupciones que como afirmábamos marcan los puntos de fricción o resistencia que esos otros sujetos ejercen al ser sometidos a un relato particular.

Así, una vez concluida su conversación con "the Deacon" y de vuelta a su paseo sin dirección, se detiene de nuevo en esos momentos traumáticos que, como observamos, ejemplifica presentando el dolor mudo de su hermano Benjy en la escena de la boda de Caddy ("*Lying in the ground under the window bellowing,*" 124) enmarcado entre sus comentarios inconexos, en un apunte que le devuelve a escenas infantiles en las que aparecen miembros de su familia hacia los que demuestra no tener mucho aprecio, y a los que su labor distorsionadora se encargará de presentar negativamente como inferiores, y por ende excluidos de su mundo. En este caso aparecen su hermano Jason, tropezando con las manos en los bolsillos, y su tío Maury, bebiendo whisky (124), en gestos característicos que ya aparecieron en la sección de Benjy. Ambos son representantes, como ya aclaró Mrs. Compson, del mundo de los

Bascomb -la línea materna de la familia-, diferentes de los aristocráticos Compson. La entrada en escena de esta línea familiar es una manera de presentar la siguiente divagación o excursus, que confirmará la labor tamizadora de esa cultura que excluye hasta dentro del núcleo familiar.

Hábilmente el narrador introduce fragmentos inconexos, con la intención de preparar al lector para la escena cuya fuerza los atraerá semántica y argumentalmente, estableciendo la unión entre los dos ejes, sintagmático y paradigmático, aunque precariamente, de tal forma que nos obliga a volver atrás para comprender o al menos para ir construyendo el mapa significativo del relato. El narrador nos obliga a nosotros lectores a efectuar lo que el hace compulsivamente: volver al pasado, lo que en términos lineales es volver atrás. Imprime en nosotros su ansiedad, en una suerte de transferencia por la que salva el riesgo de la incoherencia con una incitación al deseo del lector por completar la historia, por llegar a un fin. Establece un suspense argumental que es una forma de represión o de exclusión de la información que haría posible la comprensión (Parker 1-22). Pero en este caso, ese suspense o represión narrativa le obliga, consciente o inconscientemente, a interrumpir y fragmentar de esa manera su historia, como si esa otra historia que articulan los fragmentos tuviera algún sentido, y no fuera precisamente el espacio dinámico que se abre entre ambas, el que da cabida al diálogo enriquecedor. Un diálogo que codifica entre sus fisuras e incoherencias el silencio de los otros excluidos del diálogo principal de transmisión de poder. Quentin usa o se aprovecha de todas las voces para poner en escena su drama, pero esas voces expropiadas resuenan con los ecos de los otros sujetos sujetos. El narcisismo egoísta de Quentin le hace llegar a pensar que

como narrador puede suplantar todas las voces y ser todos sin a la vez dejar de ser el mismo, una omnisciencia que traiciona la artificiosidad de su relato.

Quentin, narrador, retrasa el momento en el que llegue la información aumentando nuestro deseo, a la vez que esa estrategia dilatoria hace posible que vaya introduciendo retazos de realidad, escenas, que mantengan el equilibrio entre sus recuerdos y su vivir corriente como personaje en movimiento. Es así como en medio de sus recuerdos se encuentra con Shreve, su compañero de habitación, que al observarle realiza un comentario irónico o cómico, que resulta realmente premonitorio de lo que va a suceder, estableciendo un juego entre lo que el lector sabe del personaje, eso que nos permite saber el narrador, y el futuro de los acontecimientos, algo que descubriremos una vez concluya la sección. En este sentido la voz de Shreve se presentará muchas veces con ese doble efecto, por una parte en diálogo con Quentin intentará buscar cierta comicidad, pero por otra, el diálogo se establecerá con la historia particular como comentario irónico, a veces patético, sobre el comportamiento de su compañero y narrador Quentin. Estas interrupciones del recuerdo que su diálogo con este extranjero propicia, gracias al humor que introducen, ayudan a liberar a la secuencia en la que se inscriben de cierta pesadez constructiva. Al encontrarse con él le pregunta: "Say, what're you doing today, anyhow? All dressed up and mooning around like the prologue to a suttee...." (125). Una referencia cómica a medio camino entre la pedantería y la agudeza, pero que acierta a adivinar, sin saberlo el destino de su compañero. Lo que Shreve aprecia es la solemnidad en el atuendo de Quentin, y lo vincula al ritual de autoinmolación suicida que la viuda hindú realiza al morir su marido. Así, la broma

socarrona de Shreve conjuga el suicidio que culturalmente está impuesto a la viuda hindú, el ritual que este conlleva y más sutilmente una inversión sexual por la que Quentin pasa, como agente de esa autoinmolación, a un rol femenino, en un acto sobre el que su voluntad tiene poco que ver, aunque sea íntimamente decidido. El carácter cultural de esta autoinmolación ("suttee") es una referencia obvia aunque paródica al comportamiento de Quentin, cuya identidad se ve tan constreñida por un estereotipo cultural que apenas le permite moverse y que le está destruyendo mentalmente, a pesar de sus intentos desesperados por ser independiente. El carácter premonitorio de esta cita pasa inadvertido al lector, como al mismo Shreve, pero apuntala la historia en una dirección certera. Lo paradójico de este diálogo es que siendo intrascendente, nimio, se carga de sentido como muchas veces lo hacen fragmentos sin interés, o sin la carga emocional de otros que llegan a convertirse en polos que magnetizan el sentido. Esta suerte de ironía estructural manifiesta la compleja urdimbre de este relato y las historias que lo conforman, así como las necesarias válvulas de escape a través de las cuales se pueda liberar la tensión acumulada de los fragmentos. Como en otras novelas Faulkner utiliza el humor como escape de la situación asfixiante que crean sus relatos. Esa función cumple Shreve en la sección de Quentin, como lo hace Luster en la de Benjy, y el mismo Jason en la suya, o ya en *Sanctuary* el capítulo de la fiesta del sepelio de Reb, o la posterior conversación entre Miss Reba y sus amigas.

Este juego de analogías explicita la conexión que a veces parece pasar inadvertida entre diferentes fragmentos, como vimos en la sección de Benjy que lleva al límite la distorsión, y nos obliga

a hacer una lectura que no obv e la secuencia en aras del hilo argumental, que se nutre de todas estas fuentes para conformar el relato, donde la coherencia constructiva tiene quizás más peso que la argumental. Quentin como narrador escapa a todas las convenciones genéricas para indicar un desfase entre su historia y el narrador, pero a la vez se ve constreñido a mantener puntos de sujeción que la mantengan unida, así como los necesarios espacios de distensión.

En este orden de cosas, la secuencia se mueve sutilmente de esta conversación a Mrs. Bland y de ahí a la madre de Quentin, en un movimiento muy delicado que acaba por cerrar las alusiones a Jason y a su t o Maury. Pero esta transacción se lleva a cabo en medio del diálogo entre los dos estudiantes que concluye abruptamente con la siguiente afirmación: "...God I'm glad I'm not a gentleman" (125). La referencia a Mrs. Bland y la caballerosidad convoca el arquetipo de familia sureña de la tradición de la plantación, de la que Mrs. Bland excluye a Shreve ya que es canadiense. Simultáneamente esa alusión al mito sureño de la familia genera una conexión entre los Bland, y el núcleo imaginario madre e hijo, y su equivalente en los Compson, Quentin y Mrs. Compson. El comentario que la relación incestuosa de los Bland establece con la de los Compson tiende un puente de unión entre las dos que permite el tránsito sutil. La alusión indirecta, o lo que denominamos comentario irónico que el idilio de los Bland entabla con los Compson, no sólo apunta en su variante paródica a la irrealidad del ideal de Quentin, sino también a la fuerte atracción que ese ideal de relación incestuosa ejerce sobre él. Incesto imaginario, que necesariamente ha de reprimir para acceder al nivel simbólico, síntoma del deseo utópico por instaurar una familia



endogámica cerrada sobre sí misma, manteniendo así el núcleo puro. Los Bland enfrentan a Quentin con la realidad de su propio deseo, así como el objeto último de éste: Mrs. Compson<sup>3</sup> que inaugura el reino de la sustitución. Pero Quentin niega o reprime tal deseo proyectando violentamente sobre su madre la culpa de que aquel diseño de los Compson haya fallado. El hijo busca en la madre el origen de su decadencia. Esta imbricación de la biografía y la genealogía refuerzan nuestra línea de análisis. De igual forma que corrobora la labor exclusora pero infructuosa que lleva a cabo ese sujeto para poder acceder a ambos mundos. La mujer vuelve a instaurarse como centro de la culpa, dirigiendo hacia el exterior cualquier síntoma o índice que pudiera indicar su responsabilidad.

Así ante la afirmación de Shreve, que de nuevo tienen mayor importancia que la concreta que él le otorga, se produce un salto a una conversación entre Quentin y su padre que versa sobre la genealogía de los Compson, frente a la de los Bascomb, y la futilidad de esa diferencia:

...do you think so because one of your forefathers was a governor and three were generals and Mother's weren't any live man is better than any dead man but no live or dead man is better than any other live or dead man *Done in Mother's mind though. Finished. Finished. Then we were all poisoned* you are confusing sin and morality women

---

<sup>3</sup> A esta conclusión llegan de forma diferente, pero basándose en la hermenéutica psicoanalítica, Bleikasten (*Ink* 93) e Irwin (64). Para ambos la mujer es un objeto sustituible en la cadena del deseo del hombre, en la que la madre juega un papel primordial. La intercambiabilidad de la mujer alude indirectamente a su vaciedad como sujeto en la concepción patriarcal a su valor de cambio, y en ese sentido Quentin se suma como Edipo sureño a esta ficción tan sutilmente construida.

dont do that your Mother is thinking of morality whether it be sin or not has not occurred to her (126).

Como anticipamos la conexión entre el destino de la familia va unido al de la historia, especialmente en este caso. Esta cita es la primera alusión directa al glorioso pasado de la familia, referente a alguno de los antepasados que construyeron la línea, aquellos a los que la gloria les sonrió, pero que ahora ya están muertos. El eje de referencia temporal vincula en este momento el pasado a la gloria militar y política. Como muchos han comentado *The Sound and the Fury* es parca en referencias históricas (Howe, Sundquist, Kartinager)<sup>4</sup>, ya sea a las generaciones o a eventos transcendentales de la historia del Sur, si la comparamos con su anterior novela *Flags in the Dust*, en la que se enfrentan tres generaciones desde la Guerra de Secesión a la Primera Guerra Mundial, o la que más explícitamente lo abordó *Absalom, Absalom!*. Sin embargo podemos observar en ese doble eje que señala los destinos de la familia y la historia las marcas de esos hechos que en otras obras son explícitos, pero cuya ausencia en esta no reducen de ninguna forma el simbolismo histórico de la historia de los Compson, sin necesidad de referir al "Appendix. Compson: 1699-1945" escrito años más tarde o

---

<sup>4</sup> No obstante Irving Howe es el que con acierto ve esa misma ausencia de referencias históricas como marca de su centralidad:

*The Sound and the Fury* records the fall of a house and the death of a society...Faulkner regards Yoknapatawpha from a historical perspective, yet there is little history either told or shown - not as much as in *Absalom, Absalom!* or *Requiem for a Nun*. Perhaps the most remarkable fact about *The Sound and the Fury* is that its rich sense of history comes from a story rigidly confined to a single family, a story almost claustrophobic in its concentration on a narrow sequence of events (46).

a la historia que el mismo Quentin relata en *Absalom, Absalom!*<sup>5</sup> acerca de su propia familia.

El sentimiento de superioridad que parece asignarle Mr. Compson a su hijo es la marca de diferencia, heredada, entre él y los demás, la exclusión ya realizada y que ahora no se puede negar irónicamente. El pesimismo de Mr. Compson esconde las marcas de esa superioridad tras la ironía estoica, entre la resignación y la transcendencia. La sola referencia a esos antepasados indica la pervivencia que en la memoria familiar hay de tales glorias, que como en el caso de los Sartoris en *Flags in the Dust* quedan escritos para la posteridad en la Biblia familiar que Miss Jenny custodia. El pesimismo de Mr. Compson no puede entonces obviar la impotencia de la que surge. Como ya vimos el legado familiar que llega a

---

<sup>5</sup> En este sentido, muchos han seguido la senda abierta por los New Critics que intentaron vaciar de cualquier contenido histórico las obras de Faulkner, elogiando aquellos logros formales así como el universalismo de sus obras que transcendía el espacio concreto de su provinciano Jefferson, pero no por ello dejaron de anotar la peculiaridad histórica de su producción, aunque se volcarán más en el análisis estilístico de ésta. La transcendencia universal que veían en sus obras posibilitaba la exclusión de estas de aquello específico que lastraba su diálogo con las obras universales, e impedía su ascenso al Parnaso occidental de las letras. De alguna forma el proceso de mitificación de su obra y figura imponía tales exclusiones.

Más extraño es, entonces, la tesis de Sundquist (*Faulkner* 8-14) que dando certeramente muchas de las claves para interpretar esta novela, desde presupuestos de historia cultural, no otorga a esta obra más que el mérito de apuntar ciertos temas que si no hubiera escrito las que él considera grandes obras, no tendría ninguna importancia, pérdida en sus devaneos con la forma. Es nuestra intención rebatir modestamente esa idea, en cuanto entendemos esa inexistencia de temas explícitos como una represión de lo histórico que se produjo en el primer modernismo o vanguardia, como reacción a la ya asumida ineficacia social de la obra de arte. Represión o exclusión de aquello otro que conforma su mundo y que deja sus marcas, como estamos intentando demostrar, en las variaciones sobre los géneros populares vernáculos, como el mismo crítico señaló, y en la fragmentación como estrategia para articular una historia con retazos cuya coherencia se mantiene en el filo de la explosión alegórica de significado (Bejamin, *Iluminaciones* 4). En cierta forma la interpretación de Sundquist con toda su brillantez adolece en este caso de la misma falta que vemos en Lukács que siempre desestimó la novela moderna, privilegiando modos de consciencia narrativa en los que la integridad, coherencia y argumento se alían para construir una representación cuyo mimetismo, siempre convencional, asegure su perfecta comprensión y descodificación en la clave elegida.

Quentin a través del reloj y de la retórica es símbolo de otro tiempo, de otra generación cuyas huellas se leen en la decadencia económica de los actuales Compson. Sus propiedades no son sólo escenarios pasivos donde tiene lugar la acción, sino el espacio de una historia, si se quiere local, de un sistema que hunde sus raíces en las entrañas de la mentalidad del Sur. La estrategia de Mr. Compson es la de paliar tal pesimismo e impotencia a través de la ironía, que le permite afrontar los hechos desde la distancia, como quien se encuentra en otro nivel superior desde el que el análisis pueda hacerse objetivamente. La realidad nos dice que en el pasado la familia Compson fue una gran familia cercana a la elite del poder (político y militar) en un tiempo en el que podían serlo, pero la ironía del miembro vivo más antiguo de la familia le permite, en el tiempo actual de desposesión y decadencia, observarla, como los dioses olímpicos, indiferente, como quien ya sabe lo que le va a ocurrir, y de esta manera sólo espera que ocurra, sin interés. De esta forma Mr. Compson es capaz simultáneamente de distanciarse emocionalmente de los acontecimientos, a través de la ironía, y a la vez involucrarse precisamente gracias a esa misma actitud irónica que delata ese interés: "Like the Southern Agrarians turned New Critics with whom he shares his taste for irony. Compson is willing to sacrifice a fullblown feudal social ideal if he can maintain its defining gestures of purity and exclusion in an ironically restricted aesthetic sphere that is also effectively (if narrowly) social" (Moreland 43). Esta cita aunque refiere al Mr. Compson que aparece en *Absalom, Absalom!* es aplicable al que nos encontramos en esta novela, germen de su futura aparición en aquella novela. La versatilidad de la ironía demuestra una doble articulación no sólo de la distancia que marca con el objeto al que refiere sino también

de su interés al seleccionarlo como objeto: "irony constructs a blankness to obscure both the object of its interest and its own interest in that object" (Moreland 70). La paradoja que articula la ironía es como apunta Moreland una que aceptando la renuncia a su poder, o mejor la asunción de tal pérdida, salvaguarda su posición a través de las formas y gestos que definían esa hegemonía, una estetización de su opción política por la que se pretende entender esa opción como una meramente estética, con un gesto puramente barroco y moderno que intenta ocultar a través de los adornos la estructura que sustenta, proponiendo el adorno (la retórica, la voluta, etc...) como la parte esencial.

Mr. Compson arenga a su hijo sobre la igualdad de todos los hombres cuando el hijo ha aprendido en la desigualdad que su discurso refleja contundentemente. En esta contradicción que el hijo observa en el padre, en ese pesimismo estoico, ve las huellas que sus antecesores han imprimido en sus descendientes, más por la fascinación de estos últimos por aquellos y por la mitificación que tal labor ha llevado a cabo. En el diálogo establecido entre padres e hijos, entre pasado y presente, la dirección es variable y los hijos más que repeticiones de los padres son comentarios irónicos sobre ellos. La versión oficial de la historia tiene más de mitología que de análisis, y las exclusiones que la primera hace sutilmente refrendan las que burdamente realizan los mitos<sup>6</sup>. Este legado lo recibe

---

<sup>6</sup> La obra de Hayden White (*Metahistory: The Historical Imagination in XIXth Century Europe* o *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*), aunque criticada, establece los puntos de unión entre el diálogo que la historia, como discurso, entabla entre el presente de la narración, y el del narrador o historiador. La pretendida objetividad de la interpretación histórica ve desplazado el énfasis de su objeto al sujeto que la produce y al producto como discurso. El análisis del discurso que White realiza tiene que ver más con lo discursivo que con lo histórico, una suerte de pragmática histórica. Es entonces cuando la frase, toda historia es historia contemporánea asume su sentido, alejado del solipsismo subjetivista. La

Quentin con el doble mensaje de resignación pero de grandeza y orgullo ante esa historia familiar. El esteticismo bajo el que se ampara la superioridad del padre, muestra la cara culta de esa cultura que una vez perdidas las señas patrimoniales de identidad se refugia en "la cultura" (entendida como marca de distinción y exclusión) que floreció con ella, haciéndola representante paradigmática de esa gran tradición ahora marchita. De esta manera, como afirmábamos, ante la obviedad de la diferencia, él instituye con su retórica particular la indiferencia universal ante esa circunstancia, sin apreciar que su interlocutor no entiende como puede distanciarse si el asunto al que refiere le atañe tan directamente. La transcendencia que consigue Mr. Compson lo hace a costa de su involucramiento real en el problema, su ironía es un escape para evitar tomar decisiones. De ahí que Quentin, que no escucha a su padre, situado por encima del bien y del mal, porque éste no le habla a él ni del problema sino de él mismo y de su problema, dirija sus ataques directamente contra su madre, que según él es la causante de las desgracias familiares, ya que introdujo la diferencia en la casa. Mr. Compson enseña a su hijo su propia miseria que le hace ahogarse en sus palabras, como síntoma de su impotencia para actuar más allá de las palabras. De alguna forma, Mr. Compson, como también Quentin, habla para no actuar, y paradójicamente universaliza sobre la inutilidad de toda acción.

Ante la situación familiar que ha propiciado Caddy, algo de lo que aún no tenemos noticia concreta alguna, todos se afanan en la

---

relación entre novela e historia abre pues un campo dinámico, que hace posibles lecturas como la nuestra. "What is the "fictional function" in non-fictional discourse, or in a discourse that tries to be non-fictional?" (White, "Interview" 97). La respuesta a esa pregunta igual que el diálogo enriquecedor que entabla entre disciplinas indican lo fructífero de todo intento.

búsqueda de culpables, como si la situación así lo requiriera: "*Done in Mother's mind though. Finished. Finished. Then we were all poisoned*" (126). Quentin achaca pues, todo lo ocurrido a la inferioridad de su madre, algo a lo que Mr. Compson parece no ser ajeno. Por contigüidad física, y lógica argumental, se atisba cierta causalidad entre la estatura moral de la madre y su procedencia social. A este respecto el padre no parece encontrar la explicación adecuada enredándose en una disquisición que acaba confundiendo en lugar de aclarar. La retórica de Mr. Compson no le es útil a Quentin que parece sufrir ante la situación. La distinción entre pecado y moralidad<sup>7</sup> que intenta no es más que un juego de palabras que sólo satisface la locuacidad narcisista del padre, una indiferencia cómplice que, sin embargo, coadyuva en la culpación de su madre, en cuanto con cierto cinismo parece hacerle agente de una mentalidad pequeño-burguesa de las apariencias de la que ellos son creadores y herederos patrimoniales: "you are confusing sin and morality women dont do that your Mother is thinking of morality whether is sin or not has not occurred to her" (126).

Sin embargo es Mrs. Compson la que realmente acierta, al señalar la clave de este dilema. Por una parte refiere el menosprecio que sufre por parte de algunos de sus hijos, algo que

---

<sup>7</sup> A este respecto debemos señalar que de esta manera se despeja la posible interpretación religiosa del problema de Quentin y su familia. El conflicto es más un desfase entre la concepción puritana de las relaciones humanas en la que todo es válido siempre y cuando no se vea. Todo lo que no se ve, sea pecado o no, no se conoce, pero lo que ataña a la apariencia a mantener el honor incólume es de sagrado cumplimiento sino se quiere entrar en descrédito social. Hester Prime en *The Scarlett Letter* es un claro ejemplo de esta moral, aunque aquí se sume el adulterio, y la inscripción en el cuerpo de la S no es más que la proyección de la ansiedad de una sociedad tan preocupada por la apariencia. La estrategia puritana es pues muy parecida a la labor de represión y exclusión de lo otro como mecanismo defensivo para hacer invisible o silenciar y por tanto hacer desaparecer. Pero necesariamente lleva el mismo efecto perverso: la ansiedad que genera la culpa.

ya había declarado y que está inducido por el menosprecio del padre sobre su procedencia social<sup>8</sup>, es decir, reconoce, como primer paso a la aceptación, la violencia, en tanto exclusión, que sufre por parte de sus hijos. Y desde ese reconocimiento se pone en marcha para ocultar el oprobio que esta situación podría acarrear, atendiendo a la sugerencia de Mr Compson de dirigirse al balneario French Lick con la intención de encontrar un marido para Caddy, esto es, toma una decisión y la lleva a cabo. Hecho éste que despierta, si cabe más, la animadversión de Quentin, que ya había declarado el origen materno de su tragedia o desgracia ("*Then we were all poisoned*"). La madre, en su acepción de madre nutriente, encierra dentro de sí el germen, como veneno, de su destrucción como familia al romper el idilio familiar de los Compson introduciendo su moralidad de las apariencias, como si esa moralidad fuera la piedra definitoria del grupo social al que pertenece. La reacción de Quentin no se deja esperar, y además de la forma de presentar a Mrs. Compson, su encuadre en medio de la voz hostil de su hijo, añade las cursivas como comentario sarcástico sobre las palabras de su madre: "*maybe I could find a husband for her not death at the Salt Licks*" (126). Es tal la reacción del narrador que vuelve a tomar una venganza retórica al negarla los signos de

---

<sup>8</sup> Este hecho aparecerá varias veces puesto en boca de Mrs. Compson que recrimina a su marido que acepte esa situación. La diferencia que la misma Mrs. Compson establece entre los Compson y los Bascomb encierra el germen de la superioridad. Pero es al final de esta sección en el diálogo entre padre e hijo donde queda explicitada una diferencia índice de una superioridad más que manifiesta, cuando el mismo Quentin advierte: "*he could board and lodge Uncle Maury now and then and lend him a little money who kept his Father's belief in the celestial derivation of his own species at such a fine heat then Mother would cry and say that Father believed his people was better than hers*" (218); para concluir esta disertación con la aparición del Coronel Sartoris la figura mítica por excelencia del universo faulkneriano, héroe de la Guerra de Secesión, acompañado por su mismo abuelo. Este gesto de generosa superioridad lo repetirá el avaro Jason, tal vez como memoria o vestigio de su pasado esplendor, o de lo que el mismo Quentin refiere como "*noblesse oblige*".



puntuación (tal vez fruto de su implicación emocional en el asunto), que a partir de ahora y durante todo lo que dure el soliloquio de la madre no existirán.

En esta lógica sutil de la construcción, el narrador se encarga de provocar cierta antipatía hacia ese personaje, especialmente por los gestos definitorios de su grupo, esa mentalidad pequeño-burguesa preocupada por las apariencias pero no por ocultar sus intereses en la parafernalia retórica de su defensa<sup>9</sup>, como hacen los Compson. Quentin como representante de la reserva activa del núcleo cultural sureño entiende, en su lógica de la exclusión, todo lo ajeno o extraño como malo, inferior, y procede a su rechazo. En la lógica binaria patriarcal que subyace bajo sus elecciones, todo se somete a un esquema de poder por el cual la identidad se define en oposición a la diferencia, en un esquema cuya ley define idealmente lo uno como siempre lo mismo, y siempre en posición superior al resto. Un binarismo en el que el término superior siempre somete, domina y controla al inferior, y por el cual se legitima a posteriori su propia posición. Como estudiamos define su identidad en relación u oposición a otros (raciales, genéricos o sexuales), pero a la vez niega su total dependencia, amparándose en su estatus superior, un especie de darwinismo social por el que una vez demostrada la posición en la pirámide de la riqueza o poder se procede a su legitimación a través de los modelos que esa misma posición genera. Se sitúa al grupo hegemónico, cúspide autoproclamada de la evolución, como paradigma frente al cual los demás se miden.

---

<sup>9</sup> En este sentido como apuntábamos anteriormente, el grupo dentro del que se inscribe Quentin parece haber olvidado, por el tiempo transcurrido, que también sus gestos de exclusión y distinción esconden unos intereses económicos y no estéticos como pretende hacernos creer.

Quentin siente, y así lo demuestra, una profunda animadversión, aunque ambigua, por su madre, principalmente, o al menos es lo que podemos detectar en su relato, por sus labores de Celestina que propician la salida de Caddy de la familia, pero a la vez y también explícitamente denuncia su culpabilidad, remitiéndonos a su pertenencia a un universo ajeno al mundo idílico de la plantación, en la caída de la hija. Ante el desmoronamiento del mundo ideal de la plantación, con sus códigos de actuación totalmente convencionalizados y vacíos de sentido (como la retórica del padre), que simboliza el comportamiento de Caddy, Quentin busca en su madre, como intrusa a ese mundo, la catalizadora de la destrucción de ese orden establecido, cuyas barreras son infranqueables. El abolengo de los Compson marca la diferencia, y la irrupción de lo ajeno en ese espacio de pureza e inocencia supone su "envenenamiento", su corrupción. Hasta tal punto llega la ansiedad de Quentin por mantener el núcleo intacto, la genealogía pura, que llega a negar a su propia madre el acceso a ese mundo, condenándola a la diferencia, a la exterioridad. Como en la transmisión patrimonial, se usa su cuerpo para eternizar la línea pero se le niega derecho a ese patrimonio. Una represión social, que corrobora la individual que asignaba la represión de los vínculos de la madre para poder formar parte del grupo social. Esta violencia represora se ve reforzada por la distorsión ortográfica, que desplaza su discurso más allá de las leyes simbólicas de su uso, en una maniobra que no consigue su propósito ya que permite introducir en la fluidez de sus palabras la resistencia explícita a su sometimiento. Esta negación de licencias ortográficas apunta en una doble dirección, por una parte confirma su diferencia, pero por otra

niega la agencia de ésta en su propia generación, la parte que necesariamente le une a ella y que con tanto tesón oculta.

En ese sentido tampoco pretendemos llegar a posiciones esencialistas, ni genéricas ni raciales, que atribuyen a la mujer, siguiendo el modelo de Kristeva, todo aquello que se encuentra en el niño/a anterior al lenguaje y que denomina semiótico frente a lo simbólico en el que a gracias a la agencia masculina se entra en el ámbito de la ley, de la convención. Lo semiótico entonces sería todo lo disruptivo que dentro de lo no codificado existe en el lenguaje, como la pausa, el silencio, etc... mientras lo simbólico correspondería al conjunto de leyes que conforman la lengua. Marsha Warren intenta un análisis de la figura de Quentin, pero adolece de ese mismo esencialismo<sup>10</sup>. A fin de cuentas más que una dialéctica de lo femenino y lo masculino, lo que pretende Quentin es llegar al límite en el que se pudiera suprimir la agencia femenina en la continuación de la genealogía, y simultáneamente suprimir el deseo que alimenta, en un giro puramente narcisista por el que hacer su posición absoluta, alfa y omega, origen y fin, independiente de cualquier instancia, o como el mismo dirá más adelante

---

<sup>10</sup> En su artículo "Time, Space and Semiotic Discourse in the Feminization/Disintegration of Quentin Compson", interpreta brillantemente todo el proceso de degradación y desintegración del discurso de Quentin como un fenómeno debido a la apropiación que de ese discurso van haciendo su madre y su hermana, y que entiende como una subversión de lo simbólico por lo semiótico, de lo homogéneo por lo heterogéneo. Aceptando en parte el papel disruptivo que en su discurso tienen las mujeres y especialmente su madre y Caddy, no podemos, sin embargo, privilegiar a la mujer como espacio exclusivo de la diferencia, panacea de la otredad en la que lo masculino encuentra y escapa a su labor represora y excluyente. Más que lo heterogéneo lo que marca ese desbarajuste sintagmático es la violencia ejercida para homogeneizar lo otro, todo aquello que ha decidido excluir y reprimir de la pureza del interior ideal. Si privilegiamos un punto como centro estamos realizando la misma maniobra que lleva a cabo la lógica patriarcal, que perpetua con su binarismo los esquemas de dominación y poder.

"philoprogenitive" (152) un neologismo por el que el hijo se convierte en el centro de cualquier proceso de creación.

El soliloquio que anunciábamos resume con toda claridad lo que hasta ahora no había sido dicho. En él Mrs. Compson intenta explicar a un oyente implícito, Mr Compson, el origen de la situación familiar que viven, de su actual situación de decadencia de la que la actuación de Caddy es un punto más en la parábola descendente. Curiosamente el soliloquio no se ve interrumpido por la voz del narrador que parece estar interesado en no distorsionar la voz ni restar claridad a la exposición de Mrs. Compson, como si tal ausencia pudiera negar su agencia:

what have I done to have given children like these Benjamin was punishment enough and now for her to have no regard for me her own mother(...) I wonder if she can be my child except Jason(...) I thought that Benjamin was punishment enough for any sins I have committed I thought he was my punishment for putting aside my pride and marrying a man who held himself above me I dont complain (...) I see now that I have not suffered enough I see now that I must pay for your sins as well as mine what have you done what sins have your high and mighty people visited upon me but you'll take up for them you always have found excuses for your own blood only Jason can do wrong because he is more Bascomb that Compson while your own daughter my little daughter... she is no better than that when I was a girl I was unfortunate I was only a Bascomb I was taught that there is no halfway ground that a woman is either a woman or not... (127-28).

Mrs Compson, confirmando la insinuaciones de Quentin, achaca los males de la familia a su vanidad, que le hizo casarse con un hombre que se sentía superior a ella. Benjamin sería de esta forma la prueba fehaciente de ese pecado, en la indagación de una etiología particular de su enfermedad; pero no detiene en ese punto la argumentación y determina el origen patrimonial de esa culpa, rechazando convertirse en única portadora y agente, como pretende su hijo que en su esfuerzo purificador rechaza tal culpa y la expulsa de su interior y el de su grupo, situando, como en la iconografía patriarcal, a la mujer como origen de la culpa. El patrimonio de los Compson incluía además de todos los elementos agradables de ese paraíso: propiedades, riquezas y poder, aquello que con tanta insistencia pretenden excluir o reprimir: la culpa, intrínsecamente unida a esas riquezas y a su adquisición, en otras palabras, al origen histórico de su desgracia. La base de tal argumentación descansa sobre el supuesto de que las acciones pasadas determinan las realidades presentes, un determinismo histórico que asegura el justo castigo a aquellos que cometieron faltas, y que en la mentalidad del Sur se resume en la tan citada frase: "the burden of the past on the present" (Kartinager, "Quentin Compson" 381); una idea muy manejada en esta época moderna frustrada con el presente en el que vivían y fascinada con un pasado del que fueron expulsados, como en la escena del Génesis, por una falta que cometieron y que establece ese legado. Como Quentin-narrador ha demostrado, el pasado tiene una gran influencia sobre el presente en tanto y en cuanto él es incapaz de controlar su aparición en el relato. Mrs. Compson tiene el suficiente coraje para reconocer parte de esa culpa en su comportamiento, a diferencia de su hijo y marido que rechazan cualquier participación desde su absoluta inocencia. Si

en un primer momento Benjy fue un castigo por la osadía de casarse con alguien de condición superior, lo que le ocurre a Caddy y el destino de la familia no pueden ser sino efecto de otras causas que anteceden su propia existencia y actuación, y parecen retrotraerse a ese núcleo dinástico que forman los poderosos Compson: "what have you done what sins have your high and mighty people". Ella no duda en asignar un carácter patrimonial a esta culpa, aunque no acabe por determinar el origen concreto. Ignora el pecado específico pero no duda en asignarlo a la familia paterna. Un pecado generador de una culpa que se hereda como el reloj que obsesiona a Quentin, o el pesimismo que demuestra Mr Compson. Además, lo que en primera instancia era un síntoma de un mal, el haber roto no el orden religioso ("sin") sino el social y cultural ("morality"), esto es, haber contraído matrimonio con alguien de clase superior, al final se confirma como parte de una maldición que recae sobre los Compson. Así, al comparar a sus hijos detecta la diferencia entre los demás y Jason, él único que como ya afirmó pertenece a los Bascomb, y que por eso ella cree que le desprecia, como hizo con su hermano: "I know you dont love him that you wish to believe faults against him you never have yes you ridicule him as you always have Maury..." (128). Hecho este que ya había manifestado Quentin-narrador en el tratamiento que da a esos personajes, y con el que de alguna manera intenta dirigir nuestra simpatía o antipatía. Pero en este caso como en otros la voz de Quentin no es referente fiable, y Mrs. Compson gracias a la permisividad de Quentin nos está transmitiendo desde fuera, como Bascomb, la historia de esa familia. Ella es ajena al mundo aristocrático de los Compson, y su exterioridad le permite ver desde fuera y analizar la familia ("that streak of Compson selfishness and

false pride...", 128) con la frialdad de quien se siente despreciada. Es así como la irrupción de lo extraño (Bascomb) dentro de la realidad endogámica de los Compson se transforma en un augurio de su fatal destino. Sin embargo, lo que Quentin pretende declarar como causa de su caída se presenta simplemente como un eslabón más en la cadena de causas, es más, al final podemos deducir que más que una causa es un síntoma, que demuestra la incapacidad de Quentin para transcender su específica psicobiografía y superar el ámbito de sus obsesiones. Algo que su madre logra gracias a la distancia - no irónica- que toma.

El carácter patrimonial de la culpa se resume en la pregunta que le hace Mrs Compson "who can fight against bad blood you won't let me try we are to sit back with our hands folded while she not only drags your name in the dirt but corrupts the very air your children breath..." (128); la culpa va codificada en la herencia genética de la que no hay posibilidad de escapar: no refiere tanto a un pecado individual como a uno colectivo, por eso puede ser atribuido al grupo que forma la familia. El nexo entre pecado individual y colectivo lo determina precisamente el origen aristocrático de los Compson, de los que la familia actual es la conclusión. La decadencia actual, o estado de desgracia se debe a pecados o faltas cometidas por los antepasados. Esa decadencia como dijimos no es difícil de determinar, ya sea en la búsqueda de marido para Caddy en un hotel de ricos, o haber tenido que vender el prado de Benjy para que Quentin fuera a Harvard; o la promesa que le hizo el prometido de Caddy a Jason de que tendrá un puesto en su banco. Sin embargo, las marcas o presagios que el destino presenta, y que el narrador se empeña en repetir, tienen más que ver con un deterioro del orden moral asociado a la mujer

(sexualidad u orgullo) y su actuación. Mrs. Compson apela frente al conformismo y resignación de su marido, a la acción, a la posibilidad de hacer algo que pueda alterar el curso de los acontecimientos. La parálisis heredada de los Compson se ampara en la fatalidad para negar cualquier valor al involucramiento en los acontecimientos, pero se declara positiva al verse adornada por la retórica que parece cargarla de una transcendencia y valor del que carecen. Un estoicismo "ex librorum"<sup>11</sup>, entendido más como pose o gesto afectado que los ubica por encima de esos acontecimientos y aleja por lo tanto cualquier atisbo de responsabilidad en ellos. Pero Mrs. Compson al declarar explícitamente la responsabilidad histórica de la familia, al incluir en el patrimonio la culpa, y relacionar esto a su vanidad, o ansías de ascender social y económicamente, está manifestando el carácter específico y material de los intereses de ambos. El carácter universal y genérico en el que pretende ampararse el estoicismo del patricio sureño, se ve refutado al compararse con el orgullo o vanidad de ese otro grupo que pretende ascender gracias a un matrimonio.

En este sentido, sería de gran utilidad detenernos someramente en detenernos a describir el análisis que Moreland

---

<sup>11</sup> Tal vez sea esta uno de los peligros de la "tentación esteticista" que Gresset cree encontrar en muchos de los héroes faulknerianos (*Fascination* 123), cuyo efecto paralizante no sólo atañe a la fascinación por aquellos modelos pasados consolidados en la ficción y reelaborados a través de la nostalgia, sino también a la negación de su experiencia particular en el tiempo y espacio concreto del presente. El esteticismo que advierte Gresset, cuya manifestación es la sofisticación retórica, habla más de la situación presente que de la gloria pasada, y se resiste a ser entendido exclusivamente como juego literario ajeno al momento de producción y a los modelos que repite, así como a sus diversas actualizaciones. En ese sentido, y tal vez de forma sorprendente, Jason sea de los hermanos Compson el que, aunque luche con vehemencia por ser ordinario y prosaico, acabe convirtiéndose en su paródica villanía en el más literario de todos los hermanos. Como en el caso del héroe de Dostoievsky en *Memorias del Subsuelo*, la tentación estética irrumpe como resentimiento, que reclama para sí el valor estético de lo no lírico, es decir, de lo prosaico.



efectúa de *Absalom, Absalom!* y especialmente el referido al matrimonio de Sutpen con Ellen Coldfield. Según él ese matrimonio se entiende en Jefferson como el acto de un oportunista que pretende adquirir una salvaguarda moral, debido a la respetabilidad de la familia en el pueblo, que esconda o legitime su propia riqueza conseguida oscuramente. En ese caso el pueblo reacciona rechazando tal comportamiento, y deslegitimando por lo tanto a Sutpen y su ambición, en una maniobra que descubre y a la vez oculta el origen de su propia posición, o el crimen o violencia sobre el que se asienta su actual estatus. Al negar a Sutpen la posibilidad de ser como ellos aduciendo su oportunismo y los métodos viles usados para conseguir su riqueza están poniendo de manifiesto la ansiedad que esa misma actuación les produce, ya que les remite a la historia de la consecución de su propia riqueza, y la labor de exclusión que conlleva. La sorpresa que esos ciudadanos de Jefferson sienten al ver violado su mundo por la intromisión de ese otro, ajeno, así como su inocencia ante tal violación, supone una proyección de la angustia ante todo lo desconocido como repetición de algo familiar pero olvidado y su rechazo inmediato:

What it is this townspeople see in Sutpen that they not want to see among or within themselves, and Compson's irony at his forebears' surprise is less a critical rethinking than a repetition of their tradition of social exclusion. Thus their attending to their surprise, their surprise, their fever, prevents their understanding Sutpen, but also prevents their understanding their own disease, even when, or rather especially when, someone like Sutpen shows them the disease in action.... The disease consists in their denying their emotional, social and economic ambivalence

toward and involvement with others by representing those others either as immoral intruders as opposed to the subjects' moral innocence and social purity... (42)

Un análisis que se puede aplicar a la forma en la que Quentin presenta a su madre, y el tratamiento que recibe. Al considerarla inferior y rechazar su vanidad, es decir, al poner de manifiesto los intereses económicos que subyacen bajo su actuación, y contraponerlos a la inocencia de su grupo ante ellos, está repitiendo una tradición de exclusión creada precisamente para impedir el acceso de los otros a sus privilegios, así como la violencia que tal vigilancia represora produce. Revelando entonces el origen de tales privilegios, e invalidando la supuesta inocencia y pureza moral que ellos mismos se había atribuido para rechazar y expulsar a todos aquellos que desde fuera intentaban acceder a ellos. El matrimonio de los Bascomb y los Compson es una prueba más de su igualdad, o de la similitud de los comportamientos a la hora de conseguir su riqueza y privilegios. Estrategia esta que Moreland ve como una característica de todo el modernismo y especialmente de aquellos New Critics convertidos en *Agrarians* que rechazaban la crueldad e inhumanidad de la civilización industrial frente a la naturalidad y simplicidad de la rural sin detenerse a pensar o analizar las características socioeconómicas de ese sistema que explotaba salvajemente a aquellos que eran la mano de obra, hasta llegar a esclavizarlos, y cuya riqueza disfrutaban sólo una minoría, para afirmar la superioridad moral de un sistema basado en el hombre, y no en la máquina y su producción en un análisis que solo veía las virtudes de lo rural y los defectos de lo industrial. Esta estrategia subsumía en la supuesta decadencia moral su propio

involucramiento económico y social en el sistema que iba cediendo su hegemonía (Moreland 23-50).

La decadencia de la genealogía de los Compson que a primera vista es de orden moral, la búsqueda de un marido para Caddy debido a su comportamiento, va estrechamente unida a una decadencia económica, la cual es anterior o paralela a la primera, pero cuyo símbolo o paradigma es de orden biológico y lo simboliza Benjy, como apuntaba su madre. Benjy es el punto donde lo histórico, lo biológico, lo psicológico, lo moral y lo económico se cortan: "the family doom when transferred to Benjy is recognized as his role as victim" (Absalom 147). Benjy es entonces el catalizador o expresión palmaria de los problemas de la familia en sus términos más concretos, su anormalidad es la objetivación de la culpa en términos biológicos. Su estado es la proyección angustiosa máxima invertida de la pérdida, ajena a cualquier conexión causal histórica. Benjy esta fuera del tiempo, de la historia, de la moral, de la economía, víctima perfecta pero cruelmente perversa.

Además, siguiendo el argumento que hila Mrs. Compson, el matrimonio de las dos familias Bascomb y Compson es una mezcla de clases sociales, síntoma de que algo ha dejado de funcionar en los mecanismos de exclusión social que trabajaban en el grupo hegemónico. El fin de la exclusividad social, es decir, del predominio de una clase, la aristocracia de plantación que basaba su poder en el latifundio y su explotación monocultivada por los esclavos, se anuncia con la irrupción dentro de la elite de la burguesía vanidosa que parecen representar los Bascomb con su mentalidad comercial. La introducción de esta sangre no pura en términos dinásticos es algo que anticipa Mrs. Compson, pero que Quentin no duda en

adscribir el origen del mal al romperse el aislamiento de la gran familia endogámica de la plantación, la pureza de la línea ("*we were all poisoned*"). Esta primera contaminación, o mezcla advierte del peligro inminente que toda pérdida de hegemonía conlleva, y anuncia la amenaza de una contaminación más temida (aquella anunciada por Jefferson): la de mujeres blancas con hombres negros, en la que la histeria racial se inmiscuye en la sexualidad, dando origen al mito de la rebelión por la que hombres negros violarán por venganza el espacio sacrosanto de la feminidad sureña, que no es más que la proyección invertida como venganza, del pecado cometido por esos mismo hombres que violaron a mujeres negras, y cuyos frutos son la viva prueba de una realidad histórica que se ve subsumida en la angustia histórica del presente de esos hombres. De todas formas es ciertamente arriesgado llegar a ese extremo en esta novela, con la contundencia que se hace en *Light in August* o *Absalom, Absalom!* pero en la lógica de argumentación el hecho de esa pérdida de hegemonía es la advertencia del ocaso cuyo final apocalíptico se concreta en ese último estadio. La línea descendente del mal apunta en esa dirección, que para ellos es el máximo mal: de la histeria social a la racial. No obstante, la violación de ese núcleo de pureza y inocencia que la irrupción de los Bascomb en la familia Compson ha producido, señala a otra violación si cabe más ominosa, en la que la estirpe dinástica se distribuye entre los vástagos ilegítimos de aquel tiempo puro de la plantación; el pecado de los padres no es otro que el haber excluido violentamente del paraíso a aquellos que lo sustentaban, y negar posteriormente ese mismo hecho, creando una moralidad que los amparara y legitimara, como acertadamente señala Sundquist en *Faulkner: The House Divided*,

the intense fascination [the South's] with gynealogy increased in proportion to threats against it and created the peculiar situation in which the period of Southern history that came to embody extreme virtue and honor, the antebellum years was precisely the period whose virtue and honor were built on the most hideous corruptions of the human spirit imaginable. (23).

En resumidas cuentas, las opiniones que vierten apuntan en dos direcciones, una claramente definida y apoyada por Quentin, que es la responsabilidad femenina (legitimada culturalmente) en la decadencia de la línea genealógica, y otra es la culpa patrimonial cuyo análisis remite al origen histórico de sus privilegios y a la negación de cualquier vinculación con esa sombra. Una conexión reprimida y olvidada en una cultura que encierra en sus mitos fundacionales la mancha de los otros sobre los que todo se erigió: la riqueza y su transmisión dinástica. De tal forma que al vincular la sexualidad femenina y su control, para mantener la pureza, y la economía, como herencia, se establece una ecuación en la que a través de las variables sexuales, y su codificación ética, posibilitaban la subsunción de las económicas, al otro lado del signo igual.

Pero al final Mrs Compson también encuentra una manera de solventar el enigma de la decadencia de los Compson, y lo cifra en la "maldición": "I'll go down on my knees and pray for the absolution of my sins that he may escape this curse try to forget that the other ever were..."(129). La agencia exterior e incontrolable del destino ofrece un escape también irónico a su situación y hace posible la

liberación. Se evita la indagación etiológica que llevada a sus últimas consecuencias implicaría sumir responsabilidades históricas, para, como en las tragedias griegas, introducir la abstracta y universal agencia del destino en las que tales responsabilidades se diluyen. Así el destino suplanta la dimensión histórica introduciéndose el tiempo cíclico en el que la fatalidad reduce a cero las posibilidades de actuación de la voluntad humana. El destino y su fatalidad someten a la pasividad al sujeto, que de esta manera se refugia en el tiempo antes de la caída, antes del pecado, en el tiempo antes de la condena a la repetición. La solución trágica supone entonces una estrategia para evitar responder a la pregunta que indiscretamente planteó Mrs. Compson. La transformación de las causas concretas que determinan la caída en la agencia abstracta y universal del destino es parte de esa estrategia de exclusión purificadora por la que se evita la consideración de todo aquello que es molesto o penoso, y que por tanto se elimina o reprime, pero que vuelve insospechadamente cada vez que se repite esa exclusión. Quentin permite hablar a Mrs. Compson como esposa al dirigirse a su marido, y en ese momento se rebela contra el arquetipo cultural que la asigna como originadora y transmisora del mal y la decadencia, pero la juzga como madre en una situación más compleja que el simplismo del hijo no ve. Mrs. Compson ha asumido ese doble rol que le otorga su cultura como madre y como esposa, pero se niega a aceptar la pasividad inherente a esos roles, y en ese momento vislumbra la capacidad que tiene para independientemente actuar, aunque su situación sea precaria en cuanto depende económicamente, lo que al final hace doblegar su voluntad, y resignarse, no estoicamente, a su papel y asumir su destino como fatalidad, pero nunca llegar a cumplirlo

satisfactoriamente según los cánones establecidos<sup>12</sup>. La moralidad de la madre pasara entonces a su hija Caddy transformada en promiscuidad, para llegar ya multiplicada exponencialmente a su nieta Quentin II, en una espiral irreversible, pero conducente a la salida definitiva de la estructura familiar y de los modelos que la constreñía reduciéndola a esos dos roles su esfera de actuación. La degradación de las mujeres de la familia Compson no es más que la proyección de la ansiedad que produce la pérdida del control sobre ellas, y principalmente sobre su sexualidad. En cierta manera su progresiva degeneración (entendida esta como falta de idoneidad con respecto al ideal culturalmente instaurado) comienza con Mrs. Compson a pesar de que ella defienda esa misma moralidad que le castiga, y que codifica la virtud femenina en torno a su castidad.

Tal vez debiéramos preguntarnos entonces en lugar de los efectos que el pasado tiene sobre el presente (estableciendo la lógica causal-temporal de esa degeneración), los efectos que sobre el pasado tiene el presente, deteniéndonos menos en los acontecimientos que se narran y más en la relación que con ellos mantiene el narrador. En un análisis cuidadoso se observa cómo

---

<sup>12</sup> Mas no por ello debemos achacar el problema de Quentin y su familia a su madre, como muchos críticos han hecho. La incapacidad de Mrs. Compson para funcionar como madre nutricia, esconde algo más que lo que la memoria selectiva de sus hijos presente. Como Caddy, ella es un signo que excede los límites impuestos por los narradores. Como Marsha Warren afirma Mrs. Compson no ha realizado el tránsito de coqueta "belle" a madre resignada y devota, por lo que debe asumir su culpa por no seguir el modelo oficial (87). Mas su victimismo tal vez tenga un origen también cultural, una manera de objetivar la culpa.

Sin embargo el papel de la madre es mucho más complejo del que los retratos parciales de Quentin y Jason hacen. Ya en *As I Lay Dying* la madre toma la palabra para hacerse oír, desde la muerte, y al menos demostrar su punto de vista, aunque este también sea inculpatario al introducir el adulterio como fondo. La rebelión de la mujer parece también implicar el cuestionamiento del modelo que la tradición impone, y por tanto es una amenaza a su representación impuesta, despertando la consiguiente angustia y todos los efectos concomitantes.

cualquier evento presente es anterior a la comprensión del pasado; es más, el pasado siempre se entiende desde el presente, el determinismo histórico que pretende adjudicar un etiología particular a cada circunstancia histórica es pues una falacia ya que establece la secuencia causal una vez completado el ciclo, con la idea de que las causas determinan los efectos, cuando en la lógica del análisis son los efectos los que determinan las causas. Sería pues interesante entender que los acontecimientos presentes en la novela, ya sea la pérdida de la pureza de Caddy o el estado mental de Benjy, o la decadencia económica son los que determinan la mirada nostálgica sobre el pasado y pesimista sobre el presente. De igual forma es el estado presente de Quentin el que le hace significar sobre su pasado su situación presente. La pérdida tan manida se determina por la situación presente en comparación con el pasado de plenitud, un pasado al que no tenemos acceso, si no es desde su recuento mitificado en las novelas o en las versiones oficiales que la historia nos presenta y que corroboran los mismo supuestos que el relato.

Es ahí donde la interpretación de la ficción puede aportar elementos de juicio para reelaborar desde el presente de la narración el pasado que con tanta fuerza arrastra, un pasado al que solo tenemos acceso desde el relato obsesivo que de él hace Quentin, y que demuestra la dificultad de ese sujeto para tratar con su historia, la misma dificultad que tiene la cultura a la que pertenece para tratar con su propio pasado; debiendo entender tal dificultad no en el pasado sino en el presente y en los sujetos que lo conforman<sup>13</sup>. Una dificultad a la que la genealogía femenina de la

---

<sup>13</sup> Una tesis parecida es la que Irwin mantiene como la venganza del sujeto sobre la acción devastadora del tiempo, y que se lleva a cabo través del relato,



familia le enfrenta cada vez más directamente interpelando no sólo su poder sino su legitimidad para ser narrador exclusivo de la historia.

---

como única posibilidad de alterar los acontecimientos pasados (80-86). Aunque detenga su análisis en la falacia de la ficción para llevar a cabo tal misión, y no desarrolle sus ideas hacia una perspectiva menos estética, como lo hace Godden ("Rosa C." 52-53) que pone de relieve la tensión que se produce en el sujeto que se siente atrapado entre la escena antigua y el escenario presente que le da sentido a aquella.

## 6.- RAZA Y GENERO: UNA INTERSECCION CRITICA

La escena que comentábamos en la que Mrs. Compson intenta explicar la situación familiar, se ve interrumpida súbitamente por el ruido presente del reloj heredado. Quentin detiene el discurso materno, una vez que este ha presentado aquellos rasgos que creía oportunos, para dar la palabra ahora a su interlocutor por excelencia, su padre, al que sí que otorga atención, en una suerte de contestación indirecta a las palabras maternas. De tal forma que al presentarlas en la secuencia, contiguas a las de su mujer, se pueden establecer comparaciones, no sólo en la profundidad, pretendida, y habilidad retórica de su padre, sino también en su transcendencia hacia un nivel superior. La retórica paterna enfatiza la diferencia que entre ambos existe, en actitud y compromiso vital:

Father said a man is the sum of his misfortunes. One day you'd think misfortune would get tired, but then time is your misfortune. A gull on an invisible wire attached through space dragged. You carry the symbol of your frustration into eternity. Then the wings are bigger Father said only who can play a harp (129).

Quentin acude a Mr. Compson para que corrobore con su voz la postura que éste mantiene, contraria a la de su madre. Mientras esta última entiende el presente, la situación concreta y actual que viven como la consecuencia de las acciones y omisiones que ella y los antepasados de los Compson llevaron a cabo, su marido, como ya vimos, la ve como símbolo de la circunstancia universal del hombre. Su infortunio se ahoga en el mar del infortunio universal de cuyo

desastre es imposible recuperarse. La parálisis que esa situación provoca, como consecuencia de la inmutabilidad del destino, ya escrito como decadencia, sitúa la voluntad humana lejos de cualquier compromiso con la realidad. Una vez que el tiempo inaugura la decadencia, el sujeto se ve condenado a la tiranía de su acción devastadora, que no sólo le aniquila físicamente sino también su poder. El tiempo se instaura como el centro traumático del hombre moderno que renuncia, una vez perdida la posibilidad de ser y estar como antes de la caída, a cualquier involucramiento con el mundo. Una visión ciertamente escatológica de la existencia que entiende todo desarrollo como degeneración, un proceso continuo de pérdida y alejamiento. El tiempo, entonces, impone en el sujeto la consciencia de su propio declive, de su destrucción, de ahí que ofrezca una resistencia ingenua a su labor, y pretenda crear escenarios imaginarios que sean resistentes a tal acción. A caballo entre la ingenuidad solipsista y la ilusión de eternidad el sujeto moderno se aferra nostálgicamente a un inmovilismo imposible pero efectivo en su estrategia compensatoria. Existe sin lugar a dudas una lógica conservadora en la resistencia a la pérdida de privilegios, en la que se diluye cierta responsabilidad en una nostalgia legitimadora. En cierta manera la nostalgia legitima el poder que paulatinamente van perdiendo y que con tanta resistencia ceden. Como vimos ese mismo patrón biográfico, en el que crecer es degenerar, perder, puede aplicarse a la comprensión de los sistemas económicos, culturales y políticos (o modos de producción) en fase de sustitución: todo sistema vive en la ilusión de su poder absoluto para eternizarse, pero siempre amenazado por otros que coexisten o se van forjando en sus márgenes ya sea como

reacción o desarrollo<sup>1</sup>. De ahí que el infantilismo de Quentin hable de algo más que de una psicopatología particular al inscribirse dentro de la visión pesimista del padre.

Como hemos repetido insistentemente, la homogeneidad (o identidad) que pretende cualquier sistema (o sujeto) se ve subvertida por la heterogeneidad (o diferencia) que bajo el manto de su poder represivo existe de forma latente. La pérdida que impone el tiempo en el sujeto presente se reconoce en el cambio y la diferencia que dentro de él instituye, pues siendo el mismo deja de ser lo que era<sup>2</sup>. Esto que biológicamente es una constante de crecimiento, se traduce en términos biográficos en el abandono del

---

<sup>1</sup> En este sentido es útil el análisis que hace Frederic Jameson sobre la relación entre sincronía y diacronía a la hora de entender los procesos de transformación sistémica. Pretende escapar de esa dicotomía a través de la dinámica de los modos de producción en su constante lucha por mantener u obtener la hegemonía, entendiendo los modos de producción como horizontes de significación en el que toman sentido las diferentes instancias del quehacer humano (cultura, economía, política, etc...) sin limitar la instancia determinante a ninguno de ellos, sino entendiéndolos como integrados dentro de esa estructura signifiante que como causalidad expresiva los incluye, sin subsumirlos en categorías superiores. Así, Jameson entiende que la comprensión de los fenómenos de transformación no se limitan a las crisis en un modo o sistema y la irrupción de otro, sino a la lucha constante que entre los diversos modos o sistemas coexistentes se entabla:

What is synchronic is the "concept" of the mode of production; the moment of the historical coexistence of several modes of production is not synchronic in this sense, but open to history in a dialectical way. The temptation to classify texts according to the appropriate mode of production is thereby removed, since the texts emerge in a space in which we may expect them to be crisscrossed and intersected by a variety of impulses from contradictory modes of cultural production all at once (*Political Unconscious* 95).

<sup>2</sup> Algo que Quentin aunque fragmentariamente manifestará en uno de sus tantos monólogos poco antes de suicidarse, demostrando su inadecuación presente: "*Non fui. Sum. Fui. Non sum*" (216). Quentin en su doble faceta, narrador y personaje, atisba el origen de su problema que no es de índole metafísica. Su problema con el tiempo y con sus universos concomitantes radica en la imposibilidad o incapacidad para aceptar limitaciones a su deseo omnipotente. El tiempo asesta el primer golpe al frágil concepto de unidad e identidad e introduce dentro del sujeto la consciencia de la diferencia consigo mismo, que inaugura la irrupción de otras diferencias más hirientes que amenazan su plenitud ya precaria.

paraíso de la infancia (como explicó Freud), edad en la que no existe consciencia del tiempo ni de disfrute. La mitificación de esa edad tiene más que ver con la irreversibilidad que el devenir temporal impone en el presente, que con la consciencia de su disfrute en el pasado. Para subvertir el mito, Freud elaboró toda su teoría del origen infantil de las neurosis, destruyéndolo parcialmente pero localizando en ese tiempo el origen de los problemas que pesarán sobre la vida adulta (una recodificación de lo que antes estudiamos como "the burden of the past on the present"), y que en la mayoría de los casos son de carácter sexual. De nuevo la sexualidad irrumpe en el escenario como marca de la pérdida de la felicidad, como el mismo pensador austríaco pretendía demostrar, la culpa está muy vinculada a la represión de esos instintos sexuales y a su aparición incontrolada. En el paraíso racional de la cultura, y la omnipotencia que postula, la irrupción inconsciente de esos instintos, es decir, no supeditada al control cultural que el consciente realiza, cualquier sublevación es el signo inequívoco de la amenaza constante a la que esta sometido, y pone en evidencia la precariedad de su control, y por ende su artificialidad.

No obstante esa pérdida de hegemonía o precariedad de control que la sexualidad impone en el sujeto, refiere indirectamente a la pérdida de estatus o posición privilegiada de éste, algo que, como estamos viendo en las palabras de Mr. Compson que reproduce Quentin, intenta mantener aunque sea solo en los gestos, en la retórica, evitando de esa manera involucrarse en el que hacer histórico. La distancia irónica que el estoicismo cínico del padre propone indica más la superioridad de su posición que una metafísica particular, y la pomposidad de su discurso así lo denuncia. La fragmentariedad con la que nos lo presenta Quentin

también es marca de la dificultad de dar coherencia a un discurso que difícilmente puede tenerla ya que se basa en el aforismo o en la agudeza aislada, a diferencia de la madre que concreta su discurso al momento particular en el que se inscribe. El narrador necesita mediatizar el discurso paterno para así darle mayor autoridad<sup>3</sup>. El carácter rimbombante oculta la mayoría de las veces la falta de sentido, así como la incapacidad de éste para negar su vinculación con ese presente del que pretende estar tan alejado.

En los textos recogidos en *Faulkner in the University* el escritor aducía la existencia de un fallo, que como la culpa, se había transmitido patrilinealmente, pero que era incapaz de determinar:

The action as portrayed by Quentin was transmitted to him through his father. There was a basic failure before that. The grandfather had been a failed brigadier twice in the Civil War. It was the -the basic failure inherited through his father or beyond his father. (..) It was a -something had happened somewhere between the first Compson and Quentin. The first Compson .... established what should have been a princely line, and that line decayed (3).

---

<sup>3</sup> En las sucesivas revisiones que Faulkner realizó al manuscrito antes de su publicación éste fue uno de los puntos que modificó, introduciendo "Father said" en la mayoría de los casos que aparece en la versión editada, mientras que no están en el manuscrito. Este hecho nos hace pensar en la importancia que daba a su voz, así como a la autoridad que esa apostilla indica. De esta forma el discurso indirecto de Mr. Compson queda reforzado con su presencia textual, algo que no hace con Mrs. Compson, ni con otros de los personajes femeninos. La sección de Benjy está repleta de referencias indirectas al hablante en cada caso, como una forma de negar la paternidad de esas palabras, su carácter intermediario. Sin embargo, en esta sección su inclusión va más allá del carácter mediador del narrador y atestigua su interés, dependencia emocional y devoción filial.

Esta afirmación debemos tomarla con toda cautela, puesto que como la mayoría de los críticos han afirmado se hizo en un contexto y con la perspectiva histórica de otra obras, principalmente *Absalom, Absalom!*, en el que rescató de la muerte a Quentin para convertirle en narrador subsidiario de toda la historia. Eric Sunquist ha sido el que con mayor tenacidad ha insistido en restar importancia a estas palabras, que se encuadran dentro de lo que el llama el "gran diseño" (*Faulkner* 4-25), entendido como el proyecto de una civilización que vio truncada sus expectativas racionales de establecer un sistema superior pero que se derrumbó debido a agentes externos, siempre indeterminados ("It was a -something..."). Jefferson fue el primero, entre los escritores sureños que ya a finales del siglo XVIII estudió el fallo de esa civilización para plasmar su sueño racional en la realidad concreta del Sur, y estableció el origen de la caída de esa civilización en la dependencia de la institución de la esclavitud. Como Thomas Sutpen en *Absalom, Absalom!* que fue expulsado de la puerta principal de la mansión de la plantación, y desde entonces se fijó la meta de conseguir, como sueño ilustrado, eso mismo a cualquier precio, pergeñando una estrategia que al final le daría la riqueza pero que condenaría desde el principio su diseño (su matrimonio en Haití con una mulata), tan fríamente calculado, al fracaso, ya que no consiguió mantener la línea que daría sucesión a su imperio, las exclusiones que había llevado a cabo para mantener la pureza de la línea se vuelven al final contra él (raciales con Charles Bon y su madre, sexuales con la hija de Milly Jones, y económicas con Wash Jones). Así el fallo de Thomas Sutpen está vinculado al de una civilización para llevar a cabo su sueño, para adaptar los deseos a la realidad, sobre todo

debido a los costes humanos que tal sueño traerá consigo, a la expulsión de ese paraíso de los otros sobre los que se construyó.

Sin embargo, como ya estableció Mrs Compson, las palabras de Faulkner inciden en el carácter histórico de ese fallo, que se hereda con las propiedades, un fallo que en términos de pérdida se entiende como la imposibilidad de mantener el estatus económico heredado, viéndose obligado a sustentarlo precariamente a través de las formas, de una gestualidad excesiva ajena a la grandiosidad mitificada de esos antepasados heroicos. El drama de las generaciones escenifica la tragedia de una familia que encuentra imposible mantener siquiera todo aquello que hereda, y su impotencia es más un síntoma de decadencia que una causa. Ciertamente Quentin hereda de su padre una tradición de fallos o el fallo primigenio establecido en la fundación misma de dinastía. Pero la indeterminación misma de ese fallo hace más conspicua la necesidad de averiguarlo, algo que ninguno de ellos emprende. "The failure of tradition has become a tradition of failure" afirma Bleiklasten (*Ink* 84-85) pero se queda en la retórica moderna y no indaga en el fallo, que como un significante pasa de mano en mano sin encontrar un significado, entrelazado en la cadena infinita de aquellos. Una tradición que como ciframos tiene unas claves codificadas en la novela decimonónica popular y transmitidas en el género que con mayor facilidad servía de mediador entre los intereses de un grupo y su universalización en todo el cuerpo social, utilizando estrategias de identificación y homogeneización. La ficción instaurada en lo que muchos han dado en llamar el código sureño no es más que la personificación hiperbólica de una iconografía destinada a marcar la hegemonía del modelo, y que



como en *El Quijote* de Cervantes<sup>4</sup> es más fruto de la mitología que de la realidad de una época. Quentin en ese sentido es un héroe *ex librorum*, y su tragedia no consiste en ser incapaz de darse cuenta de la poca idoneidad del modelo sino en imponerse tal modelo como marca de superioridad sobre todos los otros que sustentaban su mundo, ante la pasividad indolente de estos patricios sureños dedicados a la sofística improductiva.

Es entonces cuando Quentin se retira de ese punto para adentrarse en sus recuerdos obsesivos o para que éstos irrumpan en su discurso presente. Pero cada cambio de secuencia, temporal o espacial, va precedido por un elemento puente que las une y hace más sutil el tránsito. Asombra observar que frente a la aparente quietud que posibilita sus inmersiones constantes en el recuerdo, Quentin convierte su viaje o paseo en un cambio frenético de autobuses, de los que sube y baja, como si no tuviera destino. Parece que su camino, como su discurso, no tuvieran término y lo

---

<sup>4</sup> Recordemos las múltiples veces que Faulkner en entrevistas señalaba a *El Quijote* como una de las novelas que anualmente releía. La conexión que esta novela española en la que la versatilidad genérica llega al límite de sus posibilidades y la obra de Faulkner es una tarea que podría dar resultados positivos. No sólo en cuanto ambas en cierta manera utilizan la parodia de modelos implantados a través de la ficción (novelas de caballería en el primero, y la novela romántica la del americano) como herramienta para deconstruir -o disecar- la cultura en la que se integran, sino también en la explotación de todos los recursos narrativos a su alcance para subvertir las mismas convenciones sobre los que ese género descansaba. El encuadre narrativo, o la inclusión de diversas historias dentro de la misma historia son puntos que aunque no exclusivos de la producción de ambos, los ponen en relación (Matthews, "Faulkner's Narrative Frames"). Y algo más importante es la vinculación que entre la producción barroca y la moderna existe, como ya detectaron en la poesía, donde la decadencia y la alegoría se unen en una simbiosis cuyos resultados esconden la pérdida de un mundo, en un apocalipsis de formas y gestos. La representación suplanta al referente y la biblioteca a la realidad, como afirmaba Borges. Como Don Quijote Quentin es un héroe de novela, modelado sobre novelas de un mundo ya perdido, pero la locura lúcida e irónica del primero trascienden lo concreto de sus aventuras, y la neurosis obscurantista del segundo se ahoga, como su historia, en el detallismo de su vivir concreto, de ahí que necesite la voz de sus hermanos para completar el relato.

importante fuera el movimiento. Pero ese índice de actividad se ve tan reducido que pasa inadvertido, atrapado en figuras como la de Gerald Bland que encierran en sí mismo esa doble capacidad de moverse sobre el agua sin ser percibido (112-113, 130-32, 138). Pero Quentin prefiere la pasividad a la que le someten sus recuerdos, esa parálisis que parece disociarle de su propio cuerpo que aún moviéndose, parece estar detenido por la intensidad de las emociones que despiertan sus recuerdos.

Gerald Bland se convierte en puente entre las dos escenas, por una parte, y como ya advertimos cuando analizamos su figura, se convierte en anunciador metafórico, por sustitución, de los diferentes amantes de Caddy, y por otra, aunque paralela, introduce los recuerdos que en torno a su hermana surgen, siempre girando alrededor de su sexualidad. Cada vez más, la urgencia que siente por volver a esos temas, que por otra parte le causan dolor, se transforma en imposibilidad de controlar su quehacer como narrador, y en esos momentos, la cursiva aparece súbita y violentamente rompiendo la sintaxis de los grupos donde entra, y poniendo en peligro la coherencia, ya no narrativa sino sintáctica de su relato, en un movimiento que inaugura, preparando de esta forma al lector, un paso más en su estrategia constructiva que amplía su campo de acción, como su labor disgregadora de lo discursivo a lo sintáctico<sup>5</sup>:

What a picture of Gerald I to be one of the *Dalton Ames oh asbestos Quentin has shot* background. Something with

---

<sup>5</sup> Los conflictos subyacentes que producen el relato y las tensiones a las que lo someten, manifiestan su potencia desde las unidades máximas de significación (sintaxis del relato) hasta las mínimas (sintaxis oracional), demostrando entonces su efecto perturbador en todo aquello sobre lo que el control consciente debiera dominar.

girls in it. Women have *always his voice above the gabble voice that breathed* an affinity for evil, for believing that woman is to be trusted, but that some men are too innocent to protect themselves (130).

A veces la falta de control narrativo que Quentin ejerce sobre sus materiales, como demuestran su disgregación atomizada e introducida en medio de otras palabras ajenas, remite o hace referencia a precariedades en su control sobre otros materiales (económicos, sociales, culturales, sexuales). Cuanto más evidente se hace la precariedad en el control de la sexualidad de Caddy (representada en la aparición de sus amantes) y el deseo implícito que en el narrador despierta, mayor disgregación y fragmentariedad en su discurso. La cita anterior es un ejemplo claro, que se repetirá constantemente. Y como es norma explícita en el código de defensa de sus áreas de control, la única posibilidad ante tal amenaza es la culpación del agente de tal disgregación.

Quentin intenta a través del poder de su mente, y de la reconstrucción de los hechos que realiza el relato, llevar a cabo una venganza imaginaria sobre aquellos que han conseguido el premio tan bien guardado de su hermana, convertida en cuanto mujer en objeto de deseo. Y llega a tal punto la disyunción entre el ser real y el que narra, que se permite la licencia de referirse a él mismo usando la tercera persona ("*Quentin has shot*"). Ese momento de justicia poética marca la mayor distancia entre los dos sujetos que protagonizan esta sección, Quentin narrador y personaje, así como el evidente desgaste que esa situación supone para el último que entra como otra persona en su relato. La impotencia de la que surge tal venganza imaginaria es un índice no sólo de la imposibilidad de

volver atrás en el tiempo sino también la razón, es decir, refiere más a la falta de voluntad por llevar a cabo cualquier acción que a la dinámica temporal que lo imposibilita. De ahí que esa satisfacción compensatoria acabe multiplicando el deseo por llevar a cabo tal venganza, e indirectamente refuerce la falacia de su carácter heroico, en cuanto la misión es imposible.

Hasta tal punto es insatisfactoria esa instancia, que necesita entonces buscar el agente de su desgracia, si antes había sido su madre en relación a la decadencia de la familia ahora es su hermana, subsumida indirectamente en un genérico "women". Quentin repite las palabras de su padre, como repite la angustia que siente, reafirmando la posición (y distinción) que este mantenía. Universaliza el problema, pero introduce una variante compensatoria: la inocencia masculina. Retoma la idea cristiana y puritana que une mujer y mal en la ecuación de la caída del hombre, pero añade la inocencia de algunos hombres para repetir trágicamente ese primer encuentro, como si fuera la primera vez. La inocencia se convierte entonces en otra estrategia escapista que utiliza el sujeto para huir de cualquier responsabilidad. El hombre se ve sorprendido, en su pureza inmaculada, por la manifiesta maldad de la mujer que despierta en él toda tipo de instintos, o mejor dicho, instintos sexuales los cuales debe reprimir para continuar su labor. Sin embargo la incapacidad de éste para controlar tales instintos se proyecta, como siempre, inversamente en la incitación que recibe por su parte: el deseo por satisfacer sus instintos, se transforma en la tentación que la presencia femenina despierta, conminando a su satisfacción. La mujer aprovecha tal situación sumiendo al hombre en un mar de remordimientos y culpa por haber sido incapaz de reprimirse. La inocencia es una

suerte de ignorancia tácita ante el mal que obviamente siempre se encuentra fuera de él. En ese sentido y como refiere Gresset en Faulkner la inocencia se asocia a la imagen del niño y la infancia masacrada<sup>6</sup>, y se opone en su obra a la experiencia, como conocimiento que las mujeres tienen de las cosas de la vida: "D'une façon générale, la notion d'expérience est associée à la connaissance qu'ont les femmes des choses de la vie (et, dans ce sens, le mot se pose en s'opposant à l'innocence, ou inexpérience, masculine, quoique ce ne soit pas l'apanage exclusif des hommes)" (*Fascination* 241). Esta noción de inocencia que establece Gresset en oposición a la idea de la experiencia femenina, la vemos en muchas de las novelas en las que personajes femeninos se convierten en auténticas fuentes de experiencia y de conocimiento. En ese caso la inocencia va intrínsecamente unida a la noción de bien y a la de pureza, y la de experiencia a la de impureza y mal, siempre muy vinculada a la sexualidad femenina. Siempre el encuentro, o mejor, choque entre esos dos términos, deviene en la corrupción del primero, algo que produce el rechazo instantáneo, en un intento por alejar fuera de sí aquello que ya inexorablemente le condenará. Como le ocurre a Joe Christmas en *Light in August* que al descubrir a la enfermera y su amante vomita (346), síntoma fisiológico de un rechazo a lo sexual, que halla su lugar en el espacio femenino. Otras

---

<sup>6</sup> Una imagen que repite las ideas de Rousseau que considera el crecimiento humano como una deterioro, una corrupción de la intrínseca bondad que el niño tiene. El niño como "noble salvaje" ve masacrada su pureza, e inocencia, a medida que se introduce en el engranaje social y cultural. Pero tal visión de la inherente bondad de la naturaleza humana ya fue rebatida o contrapuesta por del estadista británico Thomas Hobbes que argüía básicamente lo contrario, ya que opinaba que el ser humano como ser social necesita de órganos como el estado, que regulen y repriman todos los instintos destructivos y antisociales que le son inherentes. Sin embargo la potencia del mito que propale la primera versión edénica, supera el pragmatismo del segundo, y por tanto atrae más, de ahí que aún hoy en día se mantenga, a pesar de todos los datos que desde Freud han aparecido contra tal tesis.

protagonistas de sus novelas como Eula Varner en *The Hamlet* o Charlotte Rittenmayer en *The Wild Palms*, personifican ese mismo papel de mujer que corrompe la inocencia del hombre, a través de la sexualidad. El mismo Quentin narrará su introducción a la sexualidad, a través de la aventura con Natalie, en la que queda claro la pasividad de uno y la experiencia de otra. El relato bíblico<sup>7</sup> a través del árbol de la vida y el de la ciencia o el conocimiento encuentra en la mujer y su sexualidad el primer escenario propicio para comenzar el modelo exclusor que impregnará todo su futuro.

La relación de la inocencia masculina, en cuanto ignorancia de la sexualidad, con la experiencia femenina viene codificada en la tradición cultural occidental en el mito edénico cristiano de la caída, en el que Eva corrompe la pureza de Adán, y ambos se ven condenados a vivir en el tiempo, pues la expulsión del paraíso es la entrada en la Historia, y todas las consecuencias que esto acarrea. Pero además ve reforzada su fuerza represora en un momento de la historia en el que la mujer estaba ganando posiciones en la esfera pública. Como demostraron Gilbert and Gubar en *No Man's Land* este ascenso, si se quiere modesto pero constante, provocó la reacción histérica del hombre que de nuevo al ver amenazada sus posiciones de privilegio, así como el sistema sobre el que éstas se basaban, se defendió reproduciendo estos mitos que consignaban lo femenino como agente corruptor de la pureza masculina, ya fuera

---

<sup>7</sup> Un relato bíblico que aunque de forma fragmentaria también repite *The Sound and the Fury*, a través de la escena que se considera generadora del relato, en la que Caddy tras bañarse en el riachuelo se sube al árbol para saber lo que ocurre dentro de la casa (su abuela ha muerto) y a la vez descubre impudicamente aquello que excita el deseo filial. Una escena en la que no faltan ni la serpiente, ni la desobediencia a las órdenes paternas, ni la condena subsiguiente. Tal vez también sea esta otra de las escenificaciones de la caída que rompen el interés en mantener la historia en los límites familiares que su reclusión endogámica representa.

creando obras que presentaban a personajes femeninos ninfomaníacas que devoraban hombres como, como Lady Brett Ashley en *The Sun Also Rises*, o la misma Molly Bloom en *Ulysses*, o buscando y legitimando científicamente teorías que demostraran su inferioridad. Mujeres cuya violencia contra los hombres era directamente proporcional a su independencia de ellos. La angustia masculina<sup>8</sup> recurre a la diferencia como signo de superioridad para reprimir ese ascenso femenino, de la misma forma que lo hacía, en otro orden de cosas pero bajo ese mismo esquema de dominio, con las ansias de igualdad de los afroamericanos. Esa "Nueva Mujer" que surgía amenazaba el paraíso de poder masculino y su cultura patriarcal.

Pero Gresset no prosigue su argumentación, y se detiene en el lado estético y psicológico de la cuestión. La exclusividad masculina de la inocencia, vuelve a remitirnos a las estructuras binarias características del pensamiento logocéntrico patriarcal, que define lo propio siempre en contraposición a otro elemento que estima inferior y por tanto rechazable. Esta maniobra de exclusión social y genérica renueva el compromiso masculino con su propia hegemonía así como la ansiedad por legitimarla. Es más, y como apuntan los fragmentos que comentamos, la conexión entre el mal y la inocencia sitúan la dicotomía en el mismo orden que las diferentes estructuras binarias de dominio que venimos comentando: amo sobre esclavo, hombre sobre mujer, bien sobre mal, blanco sobre negro, cultura sobre natura, inocencia sobre

---

<sup>8</sup> Esta concepción de la angustia parafrasea en cierto sentido las sugerentes propuestas que realiza Eve Kosofsky Sedgwick en *The Epistemology of the Closet*. Esta angustia revela como la misoginia y homofobia están profundamente vinculados a la crisis de identidad que sufre ese sujeto masculino y heterosexual.

experiencia, etc... De tal forma que podemos reinscribir la inocencia masculina dentro del sistema cultural que la produce, y como muy bien apunta Gresset relacionarla "sur fond de passé, de Sud et d'innocence massive" (*Fascination* 242). Una inocencia cultural, como muy bien analiza Moreland, que junto con la ironía se erige como estrategia de distanciamiento y liberación del vínculo específico con ese sistema. Una cultura que admite todos los mitos que le llegan sin cuestionar su validez y pertinencia, repitiendo el modelo que estos instauran y que como Thomas Sutpen, inocente faulkneriano por antonomasia, repite e imita, aparentemente de forma inconsciente, sin remordimientos, los gestos esenciales de exclusión purificadora que lleva a cabo esa sociedad. De tal forma que en la interiorización, o internalización, de la imagen idealizada del dueño de plantación, Sutpen, como Quentin que repite su mismo código, parece haber borrado de su memoria aquellos otros que, como él mismo estuvo, se encuentran fuera de la mansión, o dentro pero son igualmente excluidos (9).

La inocencia básicamente consiste en aceptar la figura mítica así presentada, sin atender al contexto histórico que la produjo, es decir, asumir el sistema de plantación completamente, omitiendo de este las exclusiones humanas sobre las que se basó: se acepta la plantación como cronotopo idílico pero se niega la esclavitud de seres humanos sobre la que se basa, llegando al límite de la perversión al racionalizar tal segregación amparándose en la inferioridad, o animalidad de estos. En cierto sentido el solipsismo moderno se cifra en ese ansía transcendente que le hace olvidar al sujeto su propia vinculación con el momento histórico que vive, la circunstancia orteguiana. Es precisamente esa luz bajo la que debemos entender la frase referida a Thomas Sutpen en *Absalom*,



*Absalom!*: "Sutpen's trouble was innocence" (220). El fracaso de su diseño fue precisamente su ceguera a reconocer las faltas de un sistema que pretendía imitar, a diferencia de Quentin que lo hereda, y que está condenado a sucumbir por la injusticia sobre la que se basa. A este respecto el idealismo faulkneriano que ampara esta noción, no refiere tanto a la imposibilidad del sujeto a ser como la imagen ideal que del él mismo tiene, a refrendarla en la realidad, sino a la negativa de este sujeto a aceptar sus propias limitaciones y faltas así como las que impone su contexto particular, la resistencia a someterse a las circunstancias concretas de su existir.

Igualmente, el pensamiento que Harry Willbourne emite en *The Wild Palms*, después de haber realizado un aborto en la mujer con la que se ha escapado, Charlotte Rittenmeyer, y que se está desangrando debido a su falta de pericia: "Am I to live forever behind a barricade of perennial innocence like a chicken in a pen?" (16), debe ser leído bajo esa luz, en el que la inocencia masculina está amparada en la masacre -figurada obviamente- que Harry lleva a cabo, midiendo la intensidad de su inocencia frente a la brutalidad del hecho, despreciando el hecho del que él mismo es el agente. La escena que abre la novela parece obviar la transcendencia y violencia del hecho que inaugura una de las dos historias ("Wild palms"), para centrarse en la incapacidad de Harry para asumir su responsabilidad en el resultado. De la misma forma que Horace Benbow en *Sanctuary*, una vez escuchado el relato de lo que aconteció a Temple Drake en Frenchman's Bend, su violación, se ve sorprendido no por la crueldad del hecho y sus consecuencias, sino por la delectación casi perversa ("...with actual pride, a sort of naive and impersonal vanity", 226) con la que lo cuenta, y que invierte su posición de víctima en verdugo, vomita al llegar a casa,

en una repetición sintomática del fallo de ciertos héroes o protagonistas faulknerianos para enfrentarse a la realidad, para afrontar las consecuencias de sus propios actos o soportar la dureza y crueldad con la que esta se manifiesta; un choque con la realidad que como vemos siempre viene representada a través de la sexualidad femenina, llegando en este caso a constatar el choque como violación. Asombrosamente la violación de Temple en lugar de demostrar la violencia sobre la mujer, enfatiza la inocencia de su interlocutor masculino violado por su relato, que en su mayor extremo se representa como el "horror" moderno de Conrad, o la pesadilla de Joyce. Este horror, como manifestación de su asombro absoluto, permite al sujeto convertirse en centro de la escena, desplazando al objeto, y realzar y reafirmar su propia inocencia, como si realmente existiera más una necesidad de asegurar su desvinculación con los hechos, que reconocer a esos otros sujetos que son objeto de tal violencia<sup>9</sup>. Ese fallo en el plano psicológico y metafísico, deviene en desfallecimiento (y vómito) en el fisiológico (Gresset, *Fascination* 246). El vómito es pues un fallo del sujeto que niega su propia realidad como estrategia defensiva ante la eventualidad de que esta le sorprenda y produzca dolor, y en su

---

<sup>9</sup> Este asombro u horror no es exclusivo de una época y una región, pues es el mismo con el que desde el mundo occidental se mira las guerras en el marco visual del televisor, como si se pretendiera a través de nuestra inocencia violada por esa violencia eliminar cualquier responsabilidad con esos hechos, para de esta forma protegernos. Nuestro narcisismo cultural nos obliga de un manera u otra a ser protagonistas, aunque pasivos, reduciendo a objetos al resto. La representación ha suplantado totalmente la realidad hasta tal punto que negamos la calidad de sujetos a aquellos que vemos, con la única intención de afirmar la omnipotencia de nuestra subjetividad (Baudrillard 4-56).

caso rechaza expulsando hacia fuera aquello que considera índice de aquella<sup>10</sup>.

---

10 A este respecto, como en muchas ocasiones, es instructivo detenernos brevemente en el análisis que Freud hace de la negación en un artículo homónimo. Detecta la frecuencia que en la labor interpretativa se encuentra con la negación del paciente a aceptar o reconocer los resultados de esta. De esta forma la negación se transforma en el acceso al descubrimiento de lo que buscamos. Freud entonces articula en dos niveles, el discursivo y el instintivo, la mecánica de funcionamiento, estableciendo las siguientes estructuras binarias: afirmación/negación en el plano discursivo, equivale a introyección/ expulsión en el lenguaje de los instintos: "El yo primitivo, regido por el principio del placer, quiere introyectarse todo lo bueno y expulsar de sí todo lo malo. Lo malo, lo ajeno, lo exterior son para él, en un principio idénticos" ("La negación" 2885). En el plano discursivo es donde el juicio es un sustituto intelectual de la represión, en una maniobra sutil de lo instintivo a lo discursivo, en virtud de la cual el juicio ha de afirmar o negar una cualidad o la existencia real de algo: "la existencia real del objeto imaginado" (2885). El principio del placer le ha hecho aceptar o rechazar un objeto, pero a la vez le conmina a determinar si ese objeto que ha sido introyectado es real, o puede "hallarse en la percepción". Y en este momento Freud vuelve en su afán instructivo a articular la última realidad de este principio: "lo importante no es solo que una cosa (objeto de satisfacción) posea la cualidad "buena" y por tanto, que merece ser incorporada dentro del yo, sino también que exista en el mundo exterior, de modo que uno pueda **apoderarse** de ella en caso necesario... La primera y más importante función del examen de realidad no es, pues, hallar en la percepción real un objeto correspondiente al imaginado, sino volver a encontrarlo, convencerse de que aún existe" (2855). La introyección es una manera de posesión en la que el objeto pierde su cualidad y pasa a ser parte del sujeto, como su interior. De ahí pasamos entonces a que ese objeto imaginado puede llegar a sufrir serias deformaciones en ese paso, y siempre necesitamos para mantener un equilibrio determinar la realidad de ese objeto, y sólo podemos hacerlo volviendo al exterior donde lo hallamos. Ya que en la representación como en el discurso no existe identidad entre el objeto representado y la representación del objeto, tal disfunción hemos de solventarla realizando el examen de realidad, que corrija en la medida de lo posible las deformaciones. Esta es una de las exigencias del juicio.

Esta estructura de funcionamiento, pues, describe analógicamente la labor que lleva a cabo Quentin, y su cultura, al enfrentarse al mundo. Es curioso notar que Freud desplaza su descripción de lo puramente metodológico, a lo metapsicológico, e introduce otra serie de pares que repiten los anteriores: interior/exterior, placer/displacer y actividad/pasividad, sujeto/objeto. Negar algo es pues reprimirlo, pero tal represión pretendiendo ser una expulsión se convierte en introyección. En la economía psíquica que funciona bajo esos dos términos placer-displacer, la inversión determina la forma por la cual podemos acceder al material reprimido a través de la negación. Esta doble articulación no solo asegura la interdependencia de ambos miembros, sino que abre el camino a la codificación en cualquier de esos pares de la lógica de la exclusión que determina. Esa dialéctica negativa establece en lo contrario el índice de realidad, y rompe pues la argumentación que establece la identidad como principio de funcionamiento, hallando en la diferencia (como no identidad) su piedra de toque.

Ese exceso de inocencia ("some men are too innocent") produce en Quentin, como representante de ese grupo genérico, en su enfrentamiento con éstas una constante violación de su pureza, convirtiendo en víctima al verdugo. Además la estrategia defensiva que esa inocencia postula, anuncia la amenaza que la mujer supone para Quentin como hombre en cuanto que conmina a la satisfacción de su deseo, y refuerza su encerramiento para de esta forma evitar cualquier contacto. Sin embargo, cuanto más tenazmente reprime la realidad de su propio deseo, mayor es la urgencia por satisfacerlo, y mayor la dificultad para contener su erupción. Tal es la fuerza con la que empuja para salir a la luz, que el narrador ve como su propia labor se ve entorpecida por su irrupción, de tal forma que intercala entre el relato de la madre de Gerald la voz de su propio deseo:

*...and can you imagine Quentin has shot Herbert he shot his voice through the floor of Caddy's room....(...) the curtains leaning in on the twilight upon the odour of the apple tree her head against the twilight her arms behind her head kimono winged the voice that breathed o'er Eden clothes upon the bed by nose seen above the apple what he said? (130-31).*

De nuevo estos fragmentos rompen la sintaxis de los grupos donde se encuentra, indicando la incontinencia narrativa de Quentin. El tránsito ya se ha efectuado, pasando de Gerald a Herbert y de este a Caddy, que es realmente el interés de Quentin. Estos fragmentos

---

Esta lógica deglutoria por la que se traga lo que gusta y se escupe o vomita lo que disgusta, viene pues a establecer un puente de unión entre lo biológico y lo intelectual, estableciendo el origen de la función intelectual en el dinamismo de los impulsos instintivos primarios a través de la negación. De forma paradójica presenta la raíz natural del juicio, y la cultural del vómito, es decir, determina la intersección donde el vómito y el juicio se unen.

que salen a la luz son como exabruptos narrativos, o vómitos, cuya importancia marca más su vinculación emocional hacia lo que describe que la relevancia de la información. Por ese motivo la descripción que hace se carga de simbolismo, casi surrealista, en cuanto nos aleja de toda comprensión lógica, y parece introducir al lector en un mundo onírico que busca el efecto embaucador, encantatorio, el mismo en el que parece estar sumida la voz que habla. Busca la reacción empática del lector, una especie de identificación a través de la repetición y la conjunción de elementos cargados de sentido, repletos de ecos de otras voces y de otros textos.

Es asombroso cómo el narrador pasa de la descripción imaginaria de sí mismo actuando ("*Quentin has shot Herbert*") al recuento real, como memoria de un hecho, pero codificado imaginariamente, de su hermana ("*the curtains leaning in on the twilight...*"), enmarcando este tránsito en la voz materna de Mrs. Bland que elogia la belleza de su hijo, casi femenina: "When he was seventeen I said to him one day 'What a shame that you should have a mouth like that it should be on a girls face' and can you imagine.....[Quentin's memories]..what he said?").

Como héroe de libro y ejecutando su venganza, en su desdoblamiento, elimina la voz de Herbert, consciente tal vez del carácter ficticio de su representación. Mas el prurito de heroísmo que escenifica se ve minado por la fuerza encantatoria de sus recuerdos que le inmovilizan. El fragmento cuya simbología une el crepúsculo, el olor del manzano, el Edén, el cuerpo de Caddy, la cama parece en sí carecer de todo sentido. Pero la sospecha de que este lenguaje onírico, elaboración de material que ha conseguido

superar la censura individual y cultural, esconda aquello que el narrador es incapaz de verbalizar coherentemente, se apodera del lector que ve como Quentin se retira la máscara y demuestra la realidad de su propio deseo. Su discurso efectúa, pues, un oscurecimiento similar al de la luz que baña la escena, la densidad simbólica de aquel se encuentra reforzada por la carga cultural de ésta. El crepúsculo<sup>11</sup> no sólo es el tiempo moderno por excelencia, sino también un tiempo marginal que precede al sueño. Tiempo de la indeterminación en el que los antagonistas (día/noche) se unen difuminando las diferencias, haciendo que las cosas tomen otra dimensión. Luz crepuscular que baña los objetos iluminándolos y a la vez escondiéndolos, tiempo de transformación y de irrealidad, fin del día pero principio de la noche. Esta ambigüedad lumínica, y el resurgir de las fragancias anuncian el fin del predominio de la vista y el despertar de otros sentidos (el olfato) cuyo control racional es mucho más difícil. El crepúsculo es el tiempo dionisiaco de la sensualidad y la satisfacción -hora del fauno u *homo pastoralis*- frente al día, tiempo apolíneo del decoro y la compostura - hora del agricultor u *homo ruralis*-. La visión crepuscular de Caddy despierta en Quentin su instinto sexual, que se ve tamizado a través de las referencias bíblicas y las sensaciones olfativas (unos motivos que se repetirán obsesivamente), y simultáneamente evidencia su impotencia, su incapacidad para actuar. Como el Pierrot lunar, de su

---

<sup>11</sup> No podemos olvidar que en la primera página del manuscrito aparece encabezándolo "Twilight", pero como señala Bleikasten es imposible determinar si este era el título previsto para el cuento que tenía intención escribir o refiere a la sección de Benjy (*Ink* 374-75, nota 5). Fuere cual fuere el motivo el tema del crepúsculo es una constante en esta novela principalmente porque todas las secciones acaban en ese período del día, y por que entre su simbología está la de decadencia y muerte, algo a lo que la sección de Quentin no es ajena, igual que el resto de la novela.

obra de teatro juvenil *The Marionettes*<sup>12</sup>, sombra ("The Shade of Pierrot") del otro que aún en escena permanece inmóvil, dormido y borracho; o como el fauno petrificado de su poemario *The Marble Faun*, todos ellos escenifican el deseo que una mujer ha despertado, pero a la vez muestran la imposibilidad de satisfacerlo pues el primero es una sombra, doble desinhibido pero inmaterial, y abandona la escena, y el segundo está petrificado, inmóvil: "The whole earth breathes and calls to me/ who marble-bound must ever be" (*The Marble Faun* 12). Estos dos personajes, como Quentin, dramatizan una constante polaridad en la obra de Faulkner demostrada en la tensión del binomio movimiento-estatismo (otra instancia más de la dinámica binaria que antes aludíamos<sup>13</sup>), en la que el deseo se ve satisfecho sólo imaginariamente, y por lo tanto

---

<sup>12</sup> En cierto sentido está relación entre Quentin y el Pierrot lunar, la intuyó Kreiswirth, aunque no desarrollara la potencialidad de tal similitud más allá de la constatación:

The use of the "shadow" as a ghostly image of ego-extension, as a figurative "double", taken together with the twilight setting and the evocation of mechanical motion, forms an important imaginative complex that underlies much of Faulkner's early work. This complex contributes,..., especially in his early play *The Marionettes*, where the "shade of Pierrot" acts while his corporeal self sleeps, and prefigures, moreover, the creation of that other shadow-obsessed dreamer, Quentin Compson, who is himself caught up in twilight... (21).

También Bleikasten (*Ink* 6-9) dedica especial atención a esta obra, y descubre una serie de factores que se nos antojan importantes y pertinentes a nuestro análisis, como es el uso de la iconografía y los códigos decadentes y simbolistas para configurar esta obra, cuyo valor alegórico es manifiesto en cuanto sujeto a unas restricciones genéricas muy estrictas.

<sup>13</sup> Este binarismo pone de manifiesto la necesidad que cada miembro tiene del otro, y actualiza de nuevo el choque entre la inmovilidad y el cambio que impone el devenir temporal, una suerte de oposición entre esencia (ser, idealmente constituido) y existencia (como un estar históricamente constreñido), de la que siempre surge cierta insatisfacción, no porque, como muchos han pensado en la metáfora platónica de las sombras en la cueva, se quiera aproximar la existencia a la esencia en un intento éticamente responsable, sino porque se quiere ser esencia sin existencia, desprendiéndose entonces de cualquier compromiso histórico que no pase por la satisfacción de su propio deseo como sujeto interpelado sexualmente -en este caso-, pero también racialmente, genéricamente y económicamente.

no satisfecho y multiplicado. Como destaca Noel Polk en su introducción a la edición facsímil de la obra de teatro antes mencionada: "the action of the play takes place in Pierrot's head, either as a dream of himself as the would be lover, like Mallarmé's or Faulkner fauns, or as a guilt-ridden dream of remorse over what he has done to Marietta" (3).

La misma disyunción sufre Quentin, en la que aún estando inmóvil en realidad lleva a cabo acciones imaginariamente, aunque consciente de la ineffectividad de éstas. Este teatro de Eros, en el que aparece el fauno dando rienda suelta a los instintos, presenta la culpa como otra variante de su impotencia para controlarse o para aceptar la animalidad que la sexualidad representa. En ambos casos la respuesta es similar, rechazar aquello que despierta tal instinto sin caer en la cuenta que el objeto sólo es un medio en la economía psíquica para alcanzar un objetivo que es la satisfacción. Es entonces cuando observamos que la represión y exclusión acaban siendo lo mismo, y por tanto ambos pretenden lo mismo, eliminar el objeto de la consciencia, creyendo ingenua e inocentemente que tal supresión equivale a su desaparición.

Si anteriormente el narrador había presentado la inocencia de los hombres ante la maldad inherente de las mujeres para justificar sus maniobras narcisistas y aislacionistas, y eliminar así cualquier responsabilidad, ahora a través de es esta escena, presenta en código simbólico la misma trama. Para él el teatro de Eros tiene siempre los mismos protagonistas, una mujer tentadora, y un hombre débil que sucumbe a la tentación, por lo que contrae los consiguientes remordimiento y culpa; de tal forma que aún aceptando el hecho, su pecado, desplaza hacia la mujer el origen del



mal. Tanto es así, que la escenografía de la inocencia corrompida toma de la versión bíblica sus elementos definidores explícitamente. El Edén particular de este drama contiene sus unidades mínimas significativas, el manzano, la mujer tentadora y el hombre fascinado por la imagen, pero incluye la luz crepuscular que enfatiza la referencia sexual de todo el cuadro. Como afirma Gresset en ese momento el "homo ruralis", personificación del ideal jeffersoniano, ve su reverso en el "homo pastoralis" o fauno: "Mais il restait à passer d'un univers à l'autre, à venir poser, comme l'essence sur l'existence, sur l'*homo ruralis* (le saisonnier) les attributs de l'*homo pastoralis*" (*Fascination* 62), el paraíso de la mente halla su mancha en la insurgencia instintiva y se reemplaza la familia, germen de organización social, por el vagar errante en busca de satisfacción del sátiro. La esencia liberada de todo lastre material-concreto descubre con asombro su existencia. Pero Quentin en una vuelta de tuerca más a esta mitología clásica del deseo, confirma que la misma familia, y el hogar como espacio privilegiado, es el escenario primero, y para él único, de ese teatro. Tal confirmación o reconocimiento implícito realza el choque entre las constricciones impuestas por una cultura a través de los arquetipos que produce, y el resultado último de esos arquetipos que es la destrucción misma que genera esa cultura. Quentin atento a la mitología sureña de la plantación se impone toda una serie de comportamientos amanerados y decadentes a través de los cuales pretende defender esa misma cultura de la irrupción exterior que la contamine, pero reconoce que su encerramiento en la célula familiar acarrea la negación misma de la labor cultural que es la ruptura del tal aislamiento. La relación incestuosa de Gerald Bland y su madre que enmarca la irrupción de su deseo habla indirectamente de eso

mismo, que en última instancia la labor purificadora y excluyente de esa cultura y los mitos que promueve acaban creando situaciones perversas, contrarias a sus mismos principios de perpetuación. La familia, así entendida, que para ellos era el centro de sentido cultural (y económico) lleva dentro de sí el origen de su destrucción, en tanto que afanada en restringir el acceso a sus privilegios acaba desestimando todo aquello que no sea propio, es decir, de su interior. La escena edénica original que presenta Quentin, con la variable incestuosa, relata precisamente eso, y al poner en contacto la inocencia del observador y la experiencia de la observada, inaugura la historia de las generaciones en cuanto todos los elementos son propicios para la consumación, en un acto que persigue dos propósitos, uno individual como satisfacción instintiva, y otro colectivo como transmisión del "plasma germinativo". Un acto que en la mitología cristiana asegura la caída pero que a la vez crea la estirpe.

Pero a esta tragedia edénica resta añadir las variables introducidas en esta repetición que busca conseguir la perpetuación sin transigir en el uso de los medios materiales para ello, ya que su utilización dejaría constancia de su involucramiento, una suerte de inmaculada concepción, por la cual se obvia la parte material, así como la agencia. Además, esta historia tiene sólo una voz, y habla de otros sujetos excluidos/as subsumidas en la mediación de su presencia. Su silencio deslegitima el relato, de la misma forma que la manierista figuración de la escena, su (h)i(pe)rrealidad, evita manifestar su vínculo con otra realidad que no sea ella misma (repetición *ad infinitum* de lo mismo). La recontextualización de esta escena pone de manifiesto su entropía significativa que excede los límites de su representación. El dinamismo polar bajo el que

funciona Quentin como personaje y narrador hacen posibles todas estas versiones de la misma historia donde la sexualidad codifica todo aquello que siendo necesario se reprime o suprime para mantenerse fiel al patrón, es decir, a la esencia cuya atemporalidad protege al sujeto. A fin de cuentas, lo que viene a demostrar la aparición del deseo y sus escenarios concomitantes es la íntima vinculación que Quentin como otros protagonistas faulknerianos establecen entre la carne y la temporalidad como representaciones epifenomenales del mal absoluto. Y la lógica de las asociaciones que va hilvanando el narrador, se completa con la figura de la mujer que en sí, y a través de la sexualidad a la que la reduce contiene de forma vicaria esas dos dimensiones del mal (satisfacción instintiva y procreación).

No es pues de extrañar que Quentin aún dejándose arrastrar por su deseo reconozca el peligro que para su inocencia y pureza (como grupo y raza) representa Caddy, puesto que sólo a través de su agencia puede corromperse la estirpe, de ahí su satanización. Caddy vaciada de sustancia subjetiva, y por supuesto de voluntad, es un mero objeto mediador para cumplir las funciones asignadas social y culturalmente (la perpetuación de la dinastía), pero por otra parte, esa labor contrae necesariamente la instintiva. La satanización de la mujer, y de Caddy, así como su silenciamiento, se debe a la ambigüedad que en Quentin despierta; por una parte ha de defender el honor de su hermana como forma de defender la pureza de la línea, la de su grupo, pero en esa defensa se ve alterado por la atracción que sobre él mismo ejerce y que no es capaz de controlar, pues apela a instancias que están más allá de su control racional. En la lógica exclusora entonces la atracción y el deseo de Quentin se traducen en lujuria e incitación femenina, por

lo cual supone que para controlarse ha de someter a un estricto control a su hermana, que pasa por una labor vigilante ante la insurgencia de la carne. De esta forma se confunden la labor social y cultural de defensa de la pureza familiar que como caballero debe llevar a cabo, con la atemperación de su propio deseo, siempre urgiendo a la satisfacción carnal. Además, la repetición de la escena bíblica de la expulsión del paraíso, con los mismo protagonistas, y en los mismo papeles, habla más, como repetición, del intento de perpetuar esa versión de la historia, pero simultáneamente abre un espacio crítico en el que esa recontextualización particular y la carga emotiva que lleva apuntan más al sujeto de esa historia que al objeto, es decir, explicita la necesidad de rechazar el deseo propio convirtiéndolo en tentación, una suerte de inversión por la que el sujeto activo que contempla y narra, fascinado por la imagen se ve paralizado e impotente, y se deja llevar por el objeto, que en ese momento activamente le reclama. Curiosamente el autor de esta farsa o drama necesita para su estrategia desviar nuestra atención de la violencia de su actuación, y su larga historia, al poder del objeto. La historia de Quentin escenifica pues una estrategia en la que la violencia que el sujeto masculino realiza al cosificar y negar cualquier agencia a la mujer, al igual que articula su deseo excluyéndola de su dominio, se convierte en dominación de la mujer sobre el sujeto masculino. Esta explicación encierra pues un alto componente de paranoia en el comportamiento pues vierte en el objeto la responsabilidad de su calidad de sujeto y de su actuación.

Es precisamente en este sentido en el que resulta muy esclarecedor el análisis que realiza Irwin en *Doubling and Incest/Repetition and Revenge*, pues descubre en el juego de dobles que se establece en la obra una instancia más de la ruptura de la

homogeneidad (identidad) en el sujeto. La sombra que constantemente persigue a Quentin, y de la que intenta desprenderse, pisarla, ahogarla, etc.. no es más que otro ejemplo de esa dualidad, o polaridad que pone en escena. Mas una polaridad arbitraria, pues como hemos visto, existe una relación tan íntima entre los dos miembros del par que es imposible deslindarlos. Podemos tomar el motivo del crepúsculo como paradigma de esa indisoluble unión, no tanto para afirmar la relatividad o ambigüedad como principio universal, sino para deconstruir la falacia del binarismo como lógica universal. El constante vagabundear de Quentin como personaje y como narrador pone de manifiesto la imposibilidad de asignar un valor absoluto a las categorías como actividad-pasividad, sujeto-objeto, y a todas las que desde la lógica exclusora pretende privilegiar uno sobre la otra. En todo momento debemos tener en cuenta la utilidad metodológica de una estructura de pensamiento que ha teñido toda la cultura occidental, pero no podemos caer en la tentación de asignar a esta lógica, producto de una convención, un valor más allá de ese. Derrida desarrolló en los conceptos de suplementariedad y articulación una forma de entender la artificialidad de ese binarismo en la cultura occidental, ya que siempre hay un exceso proveniente de la exterioridad que supera los límites de la existencia como presencia integrada en la unidad del ser (*Grammatology* 163-68). Según el pensador francés la escritura, como representación, encarna esta paradoja puesto que al ser representación de la cosa no es la cosa, pero ésta se presenta gracias a la mediación de aquella que siendo objeto no es el objeto representado, en una suerte de ser sin existir en sí mismo. De tal forma que la plenitud del ser que se definía como presencia

encuentra el vacío dentro, la alteridad que lo configura, al descubrir que sin lo exterior a él no existe. Pero no por ello dejaba de enfatizar la dependencia que toda interpretación tiene con respecto a la tradición, es decir, no se puede romper drásticamente con una tradición que nos proporciona todas las herramientas para el análisis, debemos usarlas pero a la vez demostrar su virtualidad.

El drama de Quentin se circunscribe precisamente a esa paradoja o dilema, pues pretende desde la idealidad de su esencia como sujeto integrado en un grupo, del que repite todos los gestos excluyentes hasta dominar de tal forma su papel que ignora su existencia, negar aquello que está fuera de esa esencia, lo meramente accidental. Quentin reconoce la importancia de Caddy como objeto mediador de producción social entre padre e hijo, de ahí que vigile tenazmente su pureza, controlando su sexualidad, pero siente, sin reconocer, en el lenguaje cifrado de los instintos la atracción involuntaria que provoca en él convertido entonces en objeto. Sin embargo, le niega su calidad como sujeto, esencia exclusiva del hombre, al privarle tanto de agencia como de voluntad, someténdola a las leyes de su propia lógica. Es entonces cuando la sexualidad de Caddy, ya mediatizada, se convierte en mensaje pues transmite en su rebelión la resistencia a ese dominio y sometimiento del que es objeto y la misoginia de Quentin entonces es la reacción ante tal rebelión que pone en cuestión su hegemonía. En una maniobra típica del sistema patriarcal el uno reprime al otro, culpándole del deterioro que esa represión impone, y manifestando paralelamente la dependencia que del otro siente.

En este caso parece útil la hermeneútica freudiana que adjudica toda fobia o temor a un acontecimiento anterior que no ha sido superado y que condena al sujeto a sentir de nuevo en cada encuentro la inseguridad y desamparo de aquel primero, una repetición en el que su potencia represora presente se ve cortada por el momento de indefensión e impotencia que generaron tal mecanismo defensivo. y través de la cual se puede llegar a cierto grado de dominio. El ejemplo paradigmático de tal demostración de dominio a través de la repetición para de esta manera obviar o limitar el alcance de su impotencia lo encontramos en *Más allá del principio de placer*. En este ensayo introduce al interpretar los juegos de su propio nieto una curiosa teoría de renuncia instintual para adoptar sustitutos que le permitan satisfacer vicariamente esa misma pulsión. El niño sintiendo el dolor que le produce que la madre le deje para atender otros asuntos, emprende un juego por el que lanza un objeto lejos de su alcance para de esa manera dominar su pérdida en múltiples repeticiones de ese juego (*Fort-Da*). El niño transforma su desamparo ante el abandono materno, sustituyendo a la madre por otro objeto al que violentamente y repetidamente lanza lejos de sí, manifestando de esta forma el control que tiene sobre ese objeto sustitutivo, pero a la vez e indirectamente cada repetición como acto de dominio viene marcada por el sentimiento mismo de desamparo que inició esta dinámica infinita de sustitución metafórica<sup>14</sup>. Curiosamente la agencia femenina

---

<sup>14</sup> André Bleikasten utiliza este mismo texto de Freud para interpretar al primero de los narradores, Benjy, y la relación con su Caddy así como la pérdida que conlleva. según él: "He [Benjy] cannot manage loss, he cannot renounce; he can only howl in impotent protest (...) The pathos of his destiny lies largely in this total inability to master and symbolize absence" (*Ink* 60). Pero nosotros como ya apuntamos anteriormente vinculamos su reacción a las de sus hermanos, en los que la lógica desamparo-miedo-angustia anuncia más que la incapacidad de simbolización que señala, los límites impuestos a

inaugura el sentimiento de pérdida para a continuación negar cualquier posibilidad de actuar en una realidad que el sujeto controla y de la que está excluida. La mujer según Freud introduce la pérdida y por tanto el dolor en el sujeto negándole el acceso al paraíso de la satisfacción instintiva absoluta, lo cual le proporciona un poder también absoluto sobre todo lo demás. Esta victimización de la mujer, como agente del desamparo infantil, resulta paradójica ya que con ella el niño/a está siempre satisfecho, es propia en sentido estricto, pero su marcha, su ausencia, inaugura su valor de cambio, como objeto sustituible y susceptible de la violencia infantil, a la vez que deseado inconscientemente. De nuevo el relato freudiano sitúa a la mujer como objeto de placer del niño, pero agente pasivo de su desgracia. Es por eso que la mujer instaaura y renueva con su presencia la precariedad de la hegemonía masculina. No es pues arriesgado detectar, estableciendo paralelismos entre este relato infantil de Freud y el de Quentin, las motivaciones que llevan al primero a ubicar la pérdida en la mujer, que es un vacío, un significante más, y de ahí su silencio, su ausencia en el mito; y el segundo a concretar tal pérdida en su hermana, como objeto de satisfacción instintiva/sexual. La argumentación que entre padre e hijo llevan a cabo efectúa también esta transición de la explicación universalista en el que la mujer juega un decisivo papel en la decadencia humana ("women have an affinity for evil"), a la particular o específica de Quentin que definitivamente coloca a su hermana como catalizadora de su propia

---

ese proceso infinito de encerramiento subjetivo que propugna. Como el nieto de Freud, los hermanos Compson son incapaces no tanto de representar el objeto perdido, inaugurando el reino de los significantes, sino admitir que ese objeto tiene una entidad diferente al que ellos le asignan. Como la madre del texto freudiano, Caddy contiene un exceso que no puede reducirse a la representación subjetivo que tanto su hijo como sus hermanos realizan.



decadencia, vinculada muy estrechamente a las mujeres de su familia, imponiéndose en ambos casos como requisito necesario en la caída del hombre la entrada en escena de la sexualidad femenina, referente metonímico del objeto al que refiere: la mujer.

Así junto a las alusiones a la relación incestuosa de Mrs. Bland y su hijo, se presenta el recuerdo de una conversación entre Caddy y Quentin, que refiere precisamente a ese momento definitivo en el que se anuncia la marcha de Caddy, su abandono del paraíso familiar, y el dolor que tal hecho causa en su interlocutor, así como la violencia consiguiente:

Shreve said always had *Are you going to look after Benjy and Father*

*The less you say about Benjy and Father the better when have you considered them Caddy*

*Promise*

*You needn't worry about them you're getting out in good shape*

*Promise I'm sick you'll have to promise* wondered who invented that joke...(131)

Este diálogo "fraternal", incompleto inicia una serie (131, 138, 139, 140, 143, 151, 153, 153, 154, 154-55, 159) en la que paulatinamente se irá completando la información que aquí aparece. No obstante los elementos significativos fundamentales están contenidos en este primer elemento de la serie, en la que se combina de manera efectiva repetición y adición para poner de manifiesto su centralidad manteniendo el suspense gracias al secreto que la rodea. Por una parte alude al doloroso momento de la despedida de los hermanos -una confesión de Caddy que pone de relieve la

especial relación de los hermanos-, y por otra refiere a la resistencia de Quentin a aceptarlo, estableciendo, como el niño del relato freudiano, un ritual de violencia culpabilizadora directa que antes había presentado. La misoginia cultural antes presentada por los dos miembros masculinos de la familia que tienen voz, viene a ahora a refrendarse en el caso concreto de Caddy, de igual forma que la referencia patológica ("I'm sick") se carga de sentido en el contexto de degeneración mental de su hermano, y de la familia. Pero aún así, aparte de poner en escena los elementos significativos, da cabida a la voz de la hermana y demuestra frente a la angustiada dependencia que de ella sienten sus hermanos y padre, su sincera preocupación por ellos, contrapuesta al egoísmo del hermano y a la ironía del padre. Esta voz que apenas podemos oír se escapa del juego sexual y de su valor de cambio impuestos en la cultura patriarcal, y afirma en su preocupación por el resto de la familia su calidad de sujeto interpelado por situaciones concretas. El monstruo tentador que tanto atemoriza a su hermano se descubre como todo lo contrario, de prostituta a Madonna.

En cierto sentido, el discurso se encarga de deslegitimar el horror y miedo de Quentin, a saber: la escena presenta una inversión significativa de la versión codificada del romance de plantación: el caballero parte por causas nobles (la guerra) y la mujer debe encargarse del cuidado de los miembros más desvalidos de la familia. En este caso es la mujer, la hermana, la que se ve obligada a despedirse pero la causa, referida eufemísticamente como enfermedad, al ser secreta se tiñe de sospechas. El paradigma sentimental situaba en posición inversa a cada uno de los personajes de la despedida. Al recluir o destinar a Quentin al espacio doméstico y las labores culturalmente asignadas a tal

género, cuya exclusividad y uso privilegiado había sido adjudicado a la mujer; y abandonar Caddy la casa saliendo al mundo, a pesar de las causas, ponen en evidencia cierta carga de ansiedad por parte del primero y también una resistencia indirecta de esta última a someterse a los espacios domésticos a los que estaba destinada. Esta paradoja resulta clarificadora, especialmente si observamos como en el desarrollo del género del que extrae modelos, había sido explotado principalmente por mujeres escritoras, las cuales fueron abandonando paulatinamente el ático o cárcel donde se las recluía, pero tal osadía era castigada con la exclusión del mundo romántico del amor que tanto anhelaba. Recordemos a Edna Pontellier en la novela *The Awakening* de Kate Chopin que acaba suicidándose en el mar por haber abandonado su lugar, dando a entender con su solución que la liberación conlleva la muerte. O mucho menos dramática pero más sentimental el caso de Scarlett O'Hara en la archiconocida novela de Margaret Mitchel *Gone With the Wind*, la que una vez que abandona su lugar y asume otras funciones se ve condenada a vivir sin hombres, sin amor, de nuevo sugiriendo que la osadía tiene unos riesgos en cuanto la aleja de la satisfacción sentimental a la que culturalmente estaba acostumbrada: el matrimonio y los hijos. Caddy sin embargo tiene un final menos dramático y más siniestro si atendemos al apéndice que Faulkner escribió años después para añadirlo a la novela, en el que aparecía fotografiada junto a un oficial nazi en Europa, ¿cabe destino más cruel o venganza más efectiva?

No obstante, las resonancias intertextuales de esta escena le dan cierto tono paródico no intencionado, pues el dramatismo de la despedida, la solemnidad que esgrime Caddy al exigir la promesa de que cumplirá su palabra, nos recuerda a una hecha en el lecho de

muerte, ante la inminencia de su desaparición, donde la afirmación "I'm sick" parece reclamar la atención y el cumplimiento debido por parte de su hermano, si no fuera porque tanto la confesión como la promesa se rompen ante el muro de ansiedad de Quentin, que sabe en ese momento más de lo que dice y de lo que nosotros lectores conocemos, produciendo en ese desfase cierta ambigüedad que da pie a la lectura paródica. Especialmente, si como ya nos tiene acostumbrado el narrador, inscribe esta conversación dramática dentro de la despedida ciertamente cómica, retórica y literaria que le brinda Shreve, su compañero de habitación en Harvard, referida al momento en el que gracias a los oficios excluidores y purificadores de Mrs. Bland para proteger la integridad sureña y caballeresca de este vástago-patricio de Mississippi, ha conseguido aparentemente cambiarle de habitación:

"Well, I'll say a fond farewell. Cruel fate may part us, but I never love another. Never."

"What are you talking about?"

"I'm talking about cruel fate in eight yards of apricot silk and more metal pound for pound than a galley slave and the sole owner and proprietor of the unchallenged peripatetic john of the last Confederacy" (131-32).

El carácter paródico de la intervención de Shreve sitúa la conversación entre los hermanos en un espacio más inestable. La seriedad y contención de la primera se ve parodiada por la solemnidad y pomposidad de la segunda. Es más la situación de amantes obligados a separarse que parodia Shreve, planea sobre la relación entre los hermanos, reforzando el vínculo amoroso-sexual que se va tejiendo entre líneas; y simultáneamente esa falta de

dominio de Quentin sobre su hermana, se ve transferida en el nivel sexual en cierta incertidumbre en su orientación, como lo demuestra el rol pasivo que le adjudica Caddy y la obvia relación, aunque parodiada, entre los dos compañeros de habitación, algo que se explicitará más adelante. La compostura y el código al que parece adscribirse Quentin se ven constantemente parodiados por Shreve que en su estatus especial de extranjero, ejerce un papel desequilibrador notable en un doble sentido. Por una parte rompe la tensión narrativa que va creando el discurso repetitivo del narrador, minando su credibilidad; y por otra al parodiar recontextualiza la escena anterior a la luz de la tradición literaria en la que se inscribe, la del "romance popular de plantación", en la que estas despedidas abundan en un mundo amenazado al que el hombre ha de salir a defender. La referencia directa a la Confederación sitúa esta partida estereotipada en el momento traumático del abandono del hogar por aquellos hombres que se fueron a luchar por la causa a una Guerra que aún perdiéndola elevó a mito el sistema que defendían, a la vez que unificó en la mentalidad de sus habitantes la sensación de pertenecer a una civilización homogénea y organizada en torno a los preceptos establecidos por la clase que los dominaba, la aristocracia latifundista, cuyos privilegios esa guerra intentaba defender, y proteger de la miserable intromisión del Norte y sus intereses, como si su propia posición fuera ajena a esa esfera de intereses económicos.

Curiosamente la contigüidad de ambos fragmentos en los que la enfermedad que obliga a Caddy a abandonar el hogar (la mansión centro de la plantación) se sitúa junto a la parodia sobre una despedida con referencias al pasado confederado, parece vincular ambos pérdidas y desamparos así como la consiguiente angustia, el que produce Caddy y su marcha y el latente que produjo la Guerra de Secesión en el Sur. Especialmente cuando la maniobra de purificación exclusora en la que la parodia de Shreve se enmarca, refiere a un modelo social que Mrs. Bland personifica, en el que todo lo ajeno es expulsado, rechazado, escondido. La intervención cómica de Shreve es pues la irrupción desestabilizadora de una voz que pretende a través del humor deslegitimar el relato romántico e imaginario que en torno a esa civilización ha surgido. El paraíso de la plantación sureña, como ya hemos afirmado anteriormente, se fundamente en la exclusión, silenciamiento de todos los otros que lo poblaban haciéndolo posible pero ajenos a su disfrute. Shreve reinscribe la voz del expulsado dentro del relato a través del humor como una estrategia efectiva de subvertir la pesadez y el carácter obsesivo de éste, empeñado en legitimar una voz que ha perdido el control sobre sus propios materiales como síntoma de una pérdida cuyos referentes económicos, sociales y sexuales se van haciendo cada vez más explícitos, y cuya transcendencia a un nivel universal no puede, como tampoco Quentin, obviar la innegable e insustituible accidentalidad: una maniobra en la que lo accidental es parte intrínseca, necesaria en cuanto suplemento afirmativo de lo uno, lo propio, lo esencial.

Sin embargo la universalización de la pérdida se sigue intentando como muy bien expresa Shreve, ese "destino cruel" agente absoluto y desconocido de desgracia, pasa en Quentin a tener un

cariz más corpóreo y sustantivo, pues refiere a Caddy, y la enfermedad a la que alude, es una manera de evitar eufemísticamente nombrar aquello que le atormenta, y que en última instancia siempre gira en torno a la mujer y la reducción de esta a su sexualidad, como función. Cuanto más evidentes son los intentos de Quentin por desprenderse de ese lastre material que le obliga a estar aquí y ahora, y le imposibilita estar donde su deseo le conmina; mayores son las fuerzas que le constriñen y le mantienen atado a eso mismo. El recuerdo y la narración como elaboración del mismo dispensan al sujeto un arma útil para llevar a cabo tal misión, pero la facticidad de ese hecho -la escritura-, le recuerda que esa inscripción es una materialización de aquello que pretende escapar a las leyes del tiempo y el cambio.

El idealismo moderno y de la vanguardia pretendían explorar los límites de lo inefable como aquello que está más allá de la palabra, mas su intento de trascender la materialidad de la que surgen en pos de una espíritu absoluto, se convierte en una sobreexplotación de los materiales artísticos a su disposición. Cuanto mayor las ansias espirituales, mayor la dependencia material, poniendo de manifiesto otra doble articulación que incide en la dinámica de dependencia polar que conforma su mundo. La lógica constructiva de esta sección demuestra que la transcendencia es impensable si para ello es necesario eliminar cualquier rastro de la agencia humana, que la alusión al destino se enmarque en la voz paródica de Shreve apuntala tal imposibilidad, o su irrealdad, de la misma forma que demuestra en cuanto asigna a su hermana la agencia de tal desamparo su imperiosa necesidad de buscar fuera la causa que desencadena su dolor. La proximidad con la parodia relativiza pues la actividad inculpatória de Quentin y refiere más a

él en cuanto agente de su propia destrucción (algo que confirmará su inminente suicidio). Si su supuesta inocencia le hacía vulnerable a la intrínseca maldad de la mujer y lo que esta convocaba, su pérdida suponía una confirmación de aquella satanización efectuada "a priori". Caddy como es de esperar confirma su posición, validando de esta manera la lógica segregadora y exclusora sobre la que se fundamenta: la esencia borra o erradica la accidentalidad de la que surge, para a continuación negar cualquier vinculación con ella, a pesar de las marcas o huellas que han quedado inscritas en el resultado de ese proceso de idealización.

Baste observar que estos fragmentos están enmarcados dentro de la voz de Mrs. Bland que habla constantemente de su hijo Gerald, modelo arquetípico de una realidad ya extinta cuando se mitificó en los retratos nostálgicos y sentimentales de la novela de plantación, y que perdura como vestigio ya decadente de un proceso que en su constante repetición iba evidenciando la accidentalidad de su construcción, los agentes pasivos y activos así como el contexto particular que los hizo surgir y que conminaba a esa repetición en el presente<sup>15</sup>. Si Quentin introducía el dramatismo en su

---

<sup>15</sup> Esta aseveración plantea, entonces, el problema de cómo interpretar productos culturales semejantes (repeticiones de modelos del pasado) cuya aparición en el tiempo es diferente. La relación que la novela y especialmente el género "romance" establece entre los dos tiempos el de la narración y el de la producción o lectura (pasado y presente respectivamente) complican si cabe más la solución. La atracción y poder de estos mitos se ve reforzada por la sentimentalización efectiva a la que someten a sus materiales, pero no puede ser la única causa. La popularidad y éxito de esta tradición de la que los más claros ejemplos en la década posterior a la depresión de 1930 son *Gone with the Wind* (1936) de Margaret Mitchell o *So Red the Rose* (1934) de Stark Young, el caso más reciente de éxito comercial de la novela que hemos ya mencionado de Allan Gurganus, *Oldest Living Confederate Widow Tells All* (1984), o la reciente publicación de una pseudo-novela (*Scarlett*) que continúa la saga inaugurada por Margaret Mitchell. Estos ejemplos son testigos de la fuerza de la tradición cuya atracción debería ser estudiada con mayor detenimiento, en cuanto la conforman elementos muy diversos que pueden asegurar su versatilidad, tales como la sentimentalidad muy vinculada a la tradición de escritoras femeninas del XIX



conversación con Caddy, y Shreve lo parodiaba en su intervención, Mrs. Bland en su insistencia en repetir constantemente historias de su hijo Gerald que son calcos de la novela de plantación (la del criado que le persigue para que no le abandone en la mansión, o la del entrenamiento con un marido por su mujer que acaba con su superioridad e indiferencia decadente limpiándose las manos en un pañuelo de seda) recontextualiza, en cuanto referencia obvia, el marco de esta escena y el comportamiento de Quentin.

Si en el nivel intertextual Gerald Bland y su madre, o las historias que sobre él se cuentan abren el espacio de un diálogo con esa tradición, o explicitan la vinculación que con ella tiene la historia de Quentin, en el nivel intratextual su presencia siempre actúa como catalizador anafórico del cambio de escena: en él confluyen no sólo la imagen idílica del caballero de la plantación a la que Quentin y su padre están tan unidos, sino también la de amante desconsiderado, como queda bien claro en la cita que antes referíamos (132-133). Gerald es uno de los puntos sobre el gira la estrategia narrativa de Quentin, puesto que hace posible el tránsito del mito sureño a la realidad de su propia angustia, siempre unida a la sexualidad de su hermana; algo que Gerald convoca en cuanto representa al ideal de caballero sureño, un buen partido para los decadentes Compson, sin por ello olvidar la atracción casi física que ejerce sobre Quentin, como ya notamos. A través de Gerald el narrador realiza un cambio sutil al que nos tiene acostumbrado,

---

con sus estrategias de resistencia, o el historicismo decimonónico que confirmaba las expectativas, etc...La suma de estos y otros factores así como la del análisis de los diferentes públicos lectores de esta literatura "popular" ayudan a entender más su potencia y a descubrir su capacidad para resistir el paso del tiempo sin abandonar sus constricciones genéricas. La relación de Faulkner y sus novelas con esta literatura "popular" espera un análisis minucioso que revele los diálogos que con ella entabla, así como la riqueza del intercambio.

pues como marcador anafórico siempre introduce a alguno de los amantes de Caddy. En él confluyen lo cultural y social, en cuanto modelo a seguir, y lo sexual ya que su presencia es un sustituto vicario a través del cual puede satisfacer el deseo sexual por su hermana<sup>16</sup>. La doble identificación que a través de él efectúa posibilita esa doble maniobra, así como la duplicidad de comportamientos.

Con Gerald aparece de nuevo Herbert Head, el futuro marido de Caddy, hacia el que ya demostró su profunda antipatía presentándonoslo como intruso representante de otra cultura y otro mundo. Su procedencia del Norte (Indiana) así como su oficio (banquero) le situaban en su anterior aparición como el usurpador que despoja al Sur de su más preciada posesión, personificada por la hija o hermana. La torpe usurpación que el intruso lleva a cabo se ve ahora contrapuesta a la gracia del gentil Gerald Bland -prototipo de caballero-, reforzando la antipatía que hacia él siente el narrador y el personaje como demostrará en esta escena.

El primer índice de esa antipatía viene marcado por la introducción de la escena con un mínimo fragmento en cursiva ("*shot him through*" 133) que refiere a la venganza imaginaria de Quentin sobre él -explicada anteriormente: "*Quentin has shot Herbert he shot his voice through the floor of Caddy's room*" (130). El siguiente marcador de su disgusto es la ausencia total de marcas ortográficas, de puntuación durante todo el diálogo (133-137) a

---

<sup>16</sup> Este dato queda refrendado al final de esta sección en la que Quentin mezcla el recuerdo de una pelea pasada con Dalton Ames, amante de su hermana, con su combate presente con Gerald al que no acierta a encontrar la causa que le llevó al enfrentamiento. Un hecho al que dedicaremos un análisis especial en la "Retórica de la repetición" con la que concluimos esta lectura.

pesar de que mantiene la secuencia de párrafos separados, elimina dentro de cada uno de ellos la puntuación, configurándolos entonces como flujos continuos frente a las sentencias categóricas que son las respuestas de Quentin. Una normalidad ortográfica que se restablece una vez que Herbert desaparece. La violencia con la que rechaza a Herbert Head es proporcional a la angustia y desamparo que su presencia convoca puesto que viene a llevarse a Caddy. En la economía psíquica de Quentin su hermana es a la vez fuente de estabilidad y de su opuesto, placer y displacer<sup>17</sup>, por lo tanto cualquier variación o cambio supone una redistribución de esa violencia contenida ya sea contra Herbert, contra Caddy o contra él mismo.

Ya Irwin (37-46) había notado al analizar la figura de Quentin esa duplicidad de funciones que tiene encomendadas, unas por imperativo cultural y otras por imperativo instintivo. Las primeras hacían que él como representante de la familia y en su contexto cultural, y ante la pasividad paterna, se convirtiera en defensor de las mujeres de su entorno, asumiendo el rol de hermano vengador ("brother avenger") cuya función era velar por el honor de la familia que como ya analizamos se ve concentrado en el espacio inviolado de la sexualidad femenina entendida como propiedad. Las funciones que surgen de lo que hemos denominado imperativo instintivo remiten principalmente a la urgencia con la que su

---

<sup>17</sup> La figura de Caddy actualiza entonces una paradoja similar a la del negro, que analizamos al estudiar la figura de "the Deacon", ya que convoca los dos valores que tiene. Por una parte su valor como objeto de representación asegura un grado de satisfacción y estabilidad, en cuanto depende de la voluntad del sujeto de la representación. Y por otra su valor como sujeto históricamente interpelado que asume voz y agencia propias y que por lo tanto se libera del yugo de su representación impuesta, provocando el consiguiente displacer e inestabilidad en aquel otro sujeto que hasta entonces la había controlado a través de la representación.

cuerpo le conmina a satisfacer su deseo a través de la sexualidad, en este caso estamos en el papel de hermano seductor ("brother seducer"). Esta duplicidad retoma la idea que habíamos explorado en relación a Gerald que en sí contenía el arquetipo cultural de caballero pero también su potencia sexual con las mujeres, su capacidad de actualizar el deseo que despierta. Sin embargo estos dos roles asignados no parecen ser independientes, y como tales demuestran cierta dependencia el uno del otro: no sólo que la sexualidad se ve constreñida por los condicionamientos culturales -estableciéndose en género- sino también que esos condicionamientos culturales tienen un origen sexual por cuanto responden a la coronación del sujeto masculino como agente único de la sexualidad, fuere cual fuere su orientación u elección de objeto. La argumentación de Irwin pone de relieve esta interdependencia del doble y su origen, como la sombra y la persona, y ve a través de ella y en su relación con Caddy una actualización de su deseo incestuoso como hermano seductor y a la vez su castigo, como hermano vengador. Pero siempre sea cual sea su papel, su posición es de sujeto agente, mientras que cosifica la mujer negándole cualquier agencia. El romance familiar psicoanalítico en el que se basa Irwin se muestra pues incompleto para interpretar, sino introducimos sus propias limitaciones y arbitrariedades. El dilema de Quentin, su sufrimiento, vinculado al deseo por su hermana, oscurece y silencia el propio deseo de la hermana, así como la violencia que sobre ella se ejerce para anularlo. Aún así, y mostrando nuestras reticencias al modelo, nos parece una herramienta útil para estudiar la relación de Quentin con los diferentes amantes de su hermana, o los sustitutos. En el triángulo edípico que diseñaba Irwin hermana-hermano vengador-

hermano seductor la relaciones objetuales no se orientan heterosexualmente sino como hemos señalado también homsexualmente, y la resistencia a negociar esas otras duplicidades también distorsionan las que de posesión establece con su hermana.

Herbert Head coloca a Quentin en el más radical de los papeles de vengador, ya que no sólo ha violado la intimidad de la familia al comprometerse con Caddy, sino que esa violación ha sido literal, puesto que se ha introducido en la casa, lugar donde acontece esa conversación. En ella Herbert no sólo intenta alagar y complacer a su anfitrión sino que pretende hacerse simpático. Ante tal postura, ridiculizada por el narrador en su presentación, Quentin es incapaz de manifestar un mínimo decoro, llegando a ser grosero, y demostrando la violencia contenida que la presencia del usurpador atrae. Quentin narrador no cesa en su empeño de deslegitimar a Herbert como persona en sus actitudes y palabras, que reproduce sardónicamente. En ese contexto el puro se convierte en referente de la mancha o quemadura que su presencia produce, y el diálogo dificultado por la actitud o resistencia de Quentin a aceptarle como interlocutor, se lleva acabo gracias al comportamiento contemporizador de Herbert que llega a insinuar que entiende el disgusto de Quentin, ya que tiene constancia de la relación especial que entre ambos hermanos existe:

I got pretty jealous I say to myself who is this Quentin anyway I must see what this animal looks like (...) I dont mind telling you it never occurred to me it was her brother she kept talking about she couldnt have talked about you anymore if you have been the only man in the world (133).

Esta afirmación aún siendo una manera de contentar a Quentin, parece esconder algo de verdad, confirmando pues la estrecha unión que entre los hermanos existe, y la que precisamente dispara los mecanismos de defensa, cuya violencia contenida va dando paso a una violencia real que acaba por convertirse en enfrentamiento entre ambos sino es por la oportuna aparición de Caddy en la escena. Quentin denuncia ante la indiferencia de Herbert su inadecuación al modelo de caballero, cuya referencia es Gerald. Por una parte con sus constantes alusiones al dinero y la riqueza ("I cant get away from the bank..."; "it is a pretty fair weed cost me twenty five bucks," 133), así como su humor y lenguaje bastos; y por otra su expulsión de Harvard por copiar y hacer trampas en las cartas demuestra la distancia que separa a Herbert del ideal que Quentin supone idóneo. Ante esto que Quentin utiliza o pretende usar como amenaza para que Herbert desista de su intento como caballero, Herbert manifiesta, contemporizando, su arrepentimiento: "I am sorry about that business but a kid like a I was the I never had a mother like yours to teach me the finer points", 137); siempre intentando evitar soliviantar a Quentin que parece no atender, pues para él y en su interés cualquier ruptura del código de caballero supone una deshonra, y su propagación aún más. La amenaza de Quentin funciona sólo en su mente infantil, sobre todo si tenemos en cuenta las circunstancias excepcionales que preceden este matrimonio, así como el lugar en el que se conocieron los novios. Pero ante este cúmulo de evidencias Quentin es ciego, puesto que su duplicidad de papeles le confunden, ya que su comportamiento parece más el de un amante celoso que no quiere reconocer su deseo, que el del un padre o hijo interesado en obtener el mejor partido para su hija. Su comportamiento frente a Herbert es la

conjunción de los dos imperativos, pues en última instancia el objetivo de ambos es reservar la presa o el premio hasta que llegue el más adecuado para disfrute del guardián. Cuanto más estricto sea el filtro exclusor menos posibilidades habrá de que alguien acceda a ella, quedando por tanto reservado a su poseedor. Un argumento burdo, pero válido en la dinámica de perpetuación patrilínea de un sistema basado en un grupo y en un género.

Pero la paciencia de Herbert se ve desbordada por la obstinación de Quentin en rechazarle y expulsarle del *Sanctus sanctorum* de su mundo. La ironía que había introducido la referencia a la orfandad de Herbert frente a la suerte de Quentin por tener una madre que le ayuda, acaba por confirmar su alienación y la irrealidad de sus propósitos. Herbert descubre la farsa que está escenificando ("We're better than a play you must have made the Dramat," 134) para a continuación pasar a la ofensiva denunciando el carácter ficticio de su representación, producto de su enajenación, algo de lo que también había sido avisado, como si previeran su comportamiento: "I've got them too tight for any half-baked Galahad of a brother your mother told me about your sort with your head swelled up..." (136-137). En cierta forma la madre había previsto la reacción de Quentin cuando apareciera su prometido, y por eso su aviso para aminorar el impacto de su confrontación previsible. Mrs. Compson prevé que Quentin repetirá la actuación que ya demostró frente a los diferentes amantes de su hermana, lo cual anula la pretendida neutralidad de su juicio exclusor en relación a Herbert, esto es, no es tanto la falta de idoneidad de Herbert la que alimenta el rechazo de Quentin, sino su sentido de exclusividad en la propiedad, su aferramiento infantil al objeto. Este hecho se confirma en el cierre

de la escena en la que Caddy, al descubrir a ambos discutiendo, recrimina a su hermano: "You're meddling in my business **again** didn't you get enough of that last summer" (137, negrilla añadida). Su rechazo es el rechazo narcisista de un niño que se niega a aceptar la pérdida de algo que considera propio o propiedad, pero que en absoluto se somete a su voluntad, por muy sutilmente que lo intente. El supuesto dominio de Quentin sobre la sexualidad de su hermana remite más al deseo del hermano que a la realidad de la hermana, y demuestra más la ansiedad de éste por haber perdido tal control (que aunque asignado culturalmente, nunca lo tuvo) y la angustia al sentir la incapacidad para recuperarlo. Situaciones ambas imaginarias, pues en ningún caso existe posibilidad de que se hiciera realidad: la realidad de su deseo y la consiguiente ansiedad se enfrentan a la irrealidad de su poder, como constantemente muestra su discurso.

En este sentido estamos de acuerdo con Irwin cuando afirmaba que siempre en esta sección se vincula la virginidad de Quentin con la pérdida de esta por su hermana, y ambos casos demuestran el fallo de Quentin para personificar los dos papeles que tenía asignados. Por una parte no es capaz de evitar el matrimonio de Caddy con Herbert, y por otra tampoco puede satisfacer sus deseos incestuosos (37). Este doble fallo paraliza al personaje y distorsiona su labor narradora, sometiendo constantemente a éste a una prueba de realidad que verifique la idoneidad y adecuación de sus proyectos y deseos. Quentin encuentra en Herbert la confirmación de su propia irrealidad como personaje y como persona, pero como el melancólico se aferra a ambos como única manera de subsistir. Herbert, como antes había hecho "the Deacon", demuestra que todo cambia, y que nada es



imposible hasta en el juego social de las apariencias del que él también forma parte y del que no quiere reconocer su participación, como si para él todo fuera ficción a pesar de las evidencias que se acumulan en contra y le demuestran que en cada momento ha de existir una readaptación. Herbert actúa para complacer cortésmente a sus anfitriones (antes lo había hecho con la madre y ahora lo hace con el hermano), y Quentin descubre la farsa, pero también sabe que es un matrimonio súbito de conveniencia que su hermana se ha visto obligada a aceptar como única salida para mantener ese mundo de las apariencias y gestos que tanto obsesiona a Quentin y su familia, un matrimonio que él ha propiciado, obstinado celosamente en mantener inviolada la sexualidad de su hermana, y culpabilizando su actuación. Pero aún aceptando tal farsa como la "the Deacon", no distingue la que él representa, obsesionado egoísta y narcisistamente en considerar su mundo y su deseo como universalmente válidos y únicos, un gesto éste que ya hemos analizado como la tendencia universalista de un grupo hegemónico que pretende homogeneizar en torno suyo todo lo diferente, apropiándose y despersonificando lo otro. Posesión y placer están muy vinculados en esta estrategia, en la que se confunde la satisfacción del placer con la posesión del objeto, con su apropiación (recordemos el comentario que realizamos anteriormente en torno al artículo de Freud sobre la negación y la lógica deglutoria). Como vemos de nuevo los fragmentos y su interconexión señalan la clara relación que en la mente de Quentin existe entre propiedad y sexualidad, pues un requisito fundamental en la articulación de su deseo es la posesión exclusiva del objeto. Herbert acelera en su doble acepción como hombre y como banquero la usurpación que

desde su posición efectúa capitalizando el bien máspreciado de los Compson a la vez que cerrando la línea de sucesión, y la pureza.

Sin embargo, la resistencia de Caddy a ser convertida en el premio en la lucha de machos contendientes, como en los torneos medievales, acaba por abrir un espacio dentro del relato que puebla su silencio, más expresivo si cabe que la obsesión de Quentin por enmarcarla dentro de su propia historia. Los fragmentos posibilitan la estrategia del narrador de presentar exclusivamente aquello que le interesa de cada una de las secuencias, de ahí que la voz de Caddy aparezca en contadas ocasiones, pero seleccionadas para reforzar su argumento, pero su valor alegórico destruirá la intensa labor de contención que su hermano pretende. Así contiguamente a la escena del enfrentamiento entre Quentin y Herbert aparece la continuación de una conversación ya introducida (131) entre los dos hermanos en la que se buscaba la causa de su precipitado matrimonio, y el desamparo que este traerá a todos los miembros Compson de la familia, incluido el narrador, en cierta manera estableciendo una lógica causal entre la "enfermedad" de Caddy (de la que hasta este momento ignoramos su contenido), el matrimonio y el subsiguiente desamparo, una lógica en la que de nuevo se vuelve a cargar la culpa sobre la que en cierto sentido más ha de sufrir, el origen femenino del mal que ya comentamos:

*Not that blackguard, Caddy* The sun glinted away beyond  
a swooping curve

*I'm sick you'll have to promise*

*Sick how're you sick*

*I'm just sick I can't ask anybody yet promise you will*

*If they need any looking after it's because of you how're you sick (138)*

A Quentin, como vemos, no le interesan los sentimientos de su hermana a la que trata como si fuera un objeto, y la culpa como una manera efectiva de proteger su propia participación, de igual manera que se ampara en la desprotección de su hermano Benjy y su padre para no mostrar la suya, particularmente evidente. Quentin pretende mantener oculto algo que a todas luces ya ha sido manifestado en sus monólogos, la atracción incestuosa hacia su hermana y el dolor que produce su pérdida. El secreto de su deseo es pues tan falaz como el de la "enfermedad" de Caddy, pero el carácter negativo del segundo no está revestido por el aura romántica de protección filial. La enfermedad, el cáncer que corroee la mente de Quentin tiene unas connotaciones más culturales que realmente fisiológicas. En este juego de ambigüedades en el que la atomización del discurso nos sumerge, la enfermedad contigua a la presencia de Herbert parece indicar hacia otro lugar, pero la geografía específica de su localización se construye sobre aquello que parece proteger. Una estrategia curiosa que pretendiendo proteger el espacio femenino deviene en destrucción de ese espacio a través de su satanización, origen de mal. De tal forma que el espacio social donde se mueven todos los deseos se ve constreñido a la familia, escenario primero de su actualización. Quentin protegiendo a su hermana del exterior, garantizando su inaccesibilidad, defiende su libre acceso a ella desde el interior, como más adelante confesará a su padre: "it was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee out of necessity and then the sound of it would be as though it had never been" (221). Pero la ambigua posición de defensa que toma no esconde sus más

íntimos intereses: Caddy en cuanto propiedad sujeta al dominio y control de los hombres de la familia forma parte de estos como elemento de su integridad, su salida o abandono de tal integridad contactando con el exterior a través de su sexualidad -entendida siempre como propiedad- supone un cambio de manos o de dueño cuyas consecuencias son la desposesión y los consiguientes celos y envidia. Los propietarios como en otros regímenes de dominio entienden que su paraíso de felicidad es el paraíso de felicidad del resto (como bien atestigua la tradición de la novela de plantación), esto es, si bajo el control de los hombres estos se sienten bien, suponen extensible tal sentimiento al resto de los que conforman el grupo, sin prestar atención al resto de voces que les demuestran lo contrario. Esta labor de contención dentro de los límites y reglas establecidos por los propietarios, su sujeción a los arquetipos que de ellos/as han creado como forma de evitar la variación, es una muestra más de la angustia que producen los cambios que muy a su pesar van ocurriendo, y de los cuales el matrimonio con Herbert Head es el más traumático, muestra de una contaminación que paulatinamente va mancillando la isla de pureza que intentan proteger.

La serie de fragmentos, del que éste que estamos comentando es un eslabón, se extiende prácticamente hasta el final de la sección, y todos giran en torno a la conversación de los dos hermanos en torno al matrimonio de Caddy. Ella intenta hacer comprender a Quentin su postura, pero se convierte en un diálogo de sordos en el que él sólo atiende a la angustia de su estado y ansiedad por ser incapaz de soportarlo. La fragmentación y dispersión de la secuencia que nunca encontramos completa es una prueba más de la incapacidad de Quentin-narrador para bregar con sus propios

materiales y las tensiones subyacentes, y los desplaza entonces a su hermana, culpándole de su situación y de la familia ("it's because of you"). Ante la impotencia que le produce esa situación, su incapacidad para aceptar la realidad frente la que se encuentra, se ve abocado a volver al mundo imaginario donde como ya antes había realizado puede llevar a cabo su venganza: "*Quentin has shot all of their voices through the floor of Caddy's room*" (138). Proclama su victoria pírrica en ese nivel, pretendiendo dar autoridad a su versión al adoptar la objetividad de la tercera persona, casi podríamos decir que el hermano vengador definitivamente ha sido desplazado y el seductor se ve frente a frente con la realidad de su deseo y la impotencia para llevarlo a término.

Como vemos si su enfrentamiento frustrado con Herbert no ha conseguido sus propósitos, puede, como así lo hace, literalmente borrar su voz de la sección. Esta venganza retórica, una suerte de justicia poética, demuestra la dificultad que encuentra para desenvolverse entre aquello que le afecta directamente. Sometido a una constante inmersión en el pasado, el narrador piensa en su omnipotencia narrativa y descubre en el espacio discursivo uno propicio para terminar aquello que en su propia existencia como personaje no ha conseguido. Mas esta falacia ya no puede solventar la amplia brecha que entre Quentin narrador y personaje se ha abierto. De ahí que vuelva a su paseo por Cambridge en el presente como una forma de tomar aire ante las inminentes inmersiones: "The car stopped. I got off, into the middle of my shadow" (138).

No obstante la sombra ubicua no deja de perseguirle recordándole eso mismo que quiere olvidar y el paseo por el bosque

en el que se adentra vuelve a situarle en una nueva polaridad, aquella que contrapone el Norte y el Sur, como si esta fuera también agente de su propia alienación: "but the June foliage not much thicker than April at home in Mississippi" (139). En el juego de duplicidades vemos como la variable geográfica introduce también un síntoma de diferencia, que trasciende en este espacio discursivo la constatación evidente. Pero los ecos que despierta esta alusión no se detienen en la diferencia geográfica, y alargan su sombra hacia la relación que esta sección guarda con las demás. Mientras la que estamos analizando ocurre en Nueva Inglaterra en junio, el resto sucede en Mississippi en abril, algo que aunque perfectamente casual no deja de cargarse de simbolismo, pues también la mayoría de los recuerdos de Quentin se centran en esa geografía específica de su deseo, exiliado o expulsado ya del útero materno del hogar, como una suerte de conjunto de círculos concéntricos o cajas rusas, se van inscribiendo espacios cargados emocionalmente de sentido: hogar (plantación (Jefferson (Mississippi (Sur --- Edén). Espacios todos ellos de los que ha sido expulsado figuradamente pero físicamente. Quentin relata desde fuera de ese tiempo y ese espacio aquello que ni la distancia ha podido borrar, multiplicando entonces su angustia.

Sin embargo, el espacio del Sur siempre trae consigo el recuerdo de los momentos traumáticos, y la conversación con Caddy así lo demuestra:

*There was something terrible in me sometimes at night I  
could see it grinning at me I could see it through their  
faces it's gone now and I'm sick*

*Caddy*

*Dont touch me just promise*

*If you're sick you cant*

*Yes I can after that it'll be all right it wont matter dont let  
them send him to Jackson promise*

*I promise Caddy Caddy*

*Dont touch me dont touch me*

*What does it look like*

*What*

*That that grins at you that thing through them (139).*

El dramatismo con el que se presenta esta conversación se acentúa por la ansiedad de Quentin, así como por el carácter elíptico de las palabras. Caddy intenta explicar su situación pero esa explicación se ve entorpecida por el involucramiento emocional de su hermano y suyo. A esta imposibilidad de contar, se suma no sólo la inefabilidad de aquello que se cuenta, el carácter secreto de esas experiencias sino la censura que pesa también sobre ellas. La presión de esta censura así como la de su hermano cargan sus palabras de cierto remordimiento autoinculpatorio, ya que la experiencia que Caddy intenta explicar gira en torno a aquello que siendo conocido no se puede contar. El carácter prohibido de esos hechos, como muy bien esgrime Parker, encuentra en su inefabilidad la coartada perfecta para mantener en suspense, señalando pero sin afirmar. La ambigüedad de ese "algo terrible" no es más que una represión informativa, privando al lector de información que facilitaría la comprensión (1-14), en la que el pudor y la sinceridad de Caddy intentan evitar a su hermano el doloroso hecho del reconocimiento. Pero la tensión que produce es proporcional a la angustia del narrador, pues demuestra que aquello que no dice o que no explicita es precisamente esa parte de él mismo que pretende

ocultar ("What does it look like"), su lado instintivo, allí donde lo sexual se libera de la censura ("That that grins at you that thing through them"). Caddy ha sido capaz de enfrentarse a su propio deseo y su satisfacción, de ahí que en su descripción del momento refiera con un verbo cuya ambigüedad es manifiesta ("grinning"), ya que suma sonrisa y mueca, dolor y placer en el mismo gesto, demostrando la posibilidad de reconciliar ambas sensaciones. Caddy habla de su sexualidad como algo que despierta, ajeno a su voluntad, de noche y a través de las caras de aquellos ante los que se encuentra, y Quentin escucha sólo a su propio deseo por ella, e intenta que le describa eso ("that"), dando a entender que él también está sometido a esa "tiranía". Quentin ve en Caddy y su experiencia la erupción instintiva de su propio deseo hacia ella, y de nuevo se apropia de su voz para contar su propia historia. Permite que Caddy hable, pero no le presta atención, ya que no entiende, o no es ese su propósito. Quentin ven en la experiencia de su hermana la confirmación de su propia incontinencia, y se apropia de ella como manera de mediar entre su deseo y su verbalización imposible.

De esta forma ante lo que Caddy le cuenta y a lo que Quentin no es ajeno, surge la necesidad de separarse de "aquello" que ejerce esa tiranía sobre él, y que como pesada carga lo lastra en sus ansias inmateriales, y lo aleja de su ideal cultural. De ahí que al contemplar el agua vuelva a repetir la escena bautismal (98), aunque en este caso reducida, de resurrección de las aguas: "That's where the water would be, heading out to the sea and the peaceful grottoes. Tumbling peacefully they would, and when He said Rise only the flat irons." (139). Esta escena apocalíptica en la que la voz le reclamará como a Lázaro de su lecho marino, liberado de todo



lastre material, para surgir incorpóreo y ascender, vuelve a aparecer tras el reconocimiento de la urgencia de su propio deseo. Y para reforzarlo la escena presente en la que está disquisición surge se encuentra enmarcada entre la confesión de Caddy y otra imagen surrealista también repetida (131) que habla de su pasión, una variación sobre los mismos motivos: "*The chair-arm flat cool smooth under my forehead shaping the chair the apple tree leaning on my hair above the eden clothes by the nose seen*" (140).

La atomización de los fragmentos así como su repetición acaban por explotar significativamente cada vez que aparecen más allá de su contexto específico. Quentin y su relato caen víctima de su propia estrategia narrativa, en la que intentando fragmentar para contener o al menos evitar el displacer de los recuerdos acaba mostrando la íntima relación que su distribución tiene con toda su historia. Como en la labor de interpretación psicoanalítica todos los elementos se cargan de sentido toda vez que contienen un exceso de información que atañe no sólo a su valor metonímico (condensación), sino también al metafórico (desplazamiento). No es por tanto extraño observar que mientras se mantiene cierto suspense en cuanto a la acción presente, ya que no sabemos cual es el destino de su viaje, a pesar de que la atracción es mínima; los recuerdos y memorias alrededor de los cuales se articula el relato lo hacen inversamente en el tiempo, esto es, en sentido inverso a como ocurrieron, de menos pasado a más pasado, lo cual genera una perplejidad en el lector que se ve sorprendido constantemente por un exceso de nueva información que es incapaz de asimilar. Tal entropía informativa se ve contrarrestada por los efectos de la repetición que paulatinamente va propiciando la comprensión.

Como podemos observar si antes habíamos integrado dentro de la ecuación de sentido en el universo cultural de Quentin, la sexualidad y la posesión iban unidas, y eran interdependientes, supeditadas a esquemas de dominio que trascienden la especificidad individual del hecho en sí, y refieren a la lógica exclusora que caracteriza sistemas o modos de producción particulares. Entonces el solipsismo de Quentin angustiado por las revelaciones de Caddy vuelve a señalar a la exclusión que de las voces de otros, como la de su hermana, lleva a cabo. No hay diálogo porque los otros no son considerados como interlocutores, sino simplemente como objetos mediadores entre ellos y la consecución de sus propósitos. La transparencia que se les asigna y su intercambiabilidad provienen de la negación de su agencia fuera de la que le atribuye el propietario, considerados proyecciones del que los posee, bajo su control absoluto. Esta fantasía casi de ciencia ficción se ampara en la negación, y rechazo del fin de su control absoluto. Caddy, por diversos motivos ha de marchar, y Quentin no puede de ninguna manera evitarlo porque no está en sus manos, por mucho que se empeñe en hacerlo. Esta ceguera, este rechazo a ver la realidad tal como es y no tal como desea impone en él una doble tragedia que se repite constantemente. Por una parte se ve abocado a un infinito perseguir algo inalcanzable, no por su carácter utópico sino por su carácter retrógrado, ya que remite a una situación pasada inaccesible, que le condena a repetir esa misma operación desesperada de inmovilismo, que le hace volver constantemente al pasado y especialmente a su infancia; y por otra, y a pesar de toda la inversión emocional que pone en ello, las cosas son, los acontecimientos se suceden y su obstinación le impide olvidar, para seguir hacia delante, no porque todo sea inevitable

sino porque no puede dominar todo absolutamente. Este principio de impotencia es el que le lanza a aferrarse a la fatalidad como única respuesta a su ineffectividad y como salvaguarda de su pretendida inocencia y pureza: el destino evita al sujeto la interrogación sobre las consecuencias de sus propios actos, y le libera de cualquier responsabilidad.

No obstante en medio de todo este exceso de fragmentos, de interconexiones, y de referencias intratextuales, el relato ha de continuar a pesar de todos los impedimentos que surgen, principalmente aquellos relativos a la imposibilidad del narrador para condensar brevemente todo aquello que cada recuerdo convoca, todas aquellas asociaciones que puede establecer. El presente se instaure como centro de apoyo para articular el relato, aunque los recuerdos configuren la fuerza motriz. Las oscilaciones del narrador desplazándose súbitamente a otros momentos a otras conversaciones, para volver a recalar en el presente no facilitan la labor el lector, pero introducen en él cierta necesidad de confirmar expectativas que se han ido creando, aunque parcialmente. El juego de los fragmentos trasciende su realidad microscópica, para lanzarse al cosmos de la significación. Por ese motivo, muchos de los elementos que aparecen inconexos, vacíos de valor referencial dentro de su espacio concreto se convierten en anunciadores de lo que viene. Una especie de aviso al lector para que no detenga en la red principal la generación de sentido. Ya vimos cómo la figura de Gerald Bland se convertía en un punto de inflexión o rotura donde la raíz se volvía a dividir, y en muchos otros momentos, otros elementos más vanos o insignificante se sitúan para adelantar el

inicio de otra historia paralela<sup>18</sup> cuya relación con las escenas contigua es muy difícil de establecer en la secuencia causal de acontecimientos.

Precisamente este es el valor que tiene la introducción de Versh y la escena de caza que precede ("... and when He said Rise only the flat irons. When Versh and I hunted all day we wouldn't take any lunch", 139). Esta alusión parece fuera de contexto en la descripción atribulada del narrador, pero se establece como puente entre su lugar actual, Cambridge, y el deseado, Jefferson; así como entre el tiempo presente y el pasado. El valor que tiene no se limita a dar coherencia a los diferentes fragmentos, o piezas de información, sino a establecer las desviaciones necesarias para que la nueva aparición no surja de la nada, sino que ya se le haya preparado el camino. El pretendido caos de la distribución y atomización de las escenas parecen estar más controladas de lo que cabría suponer, como lo demuestran las sucesivas correcciones que sobre el manuscrito realizó especialmente aquellas que reforzaban el carácter quebrado de la historia, como si el interés fuera romper aún más para aumentar y dificultar la solución del rompecabezas.

Versh introduce el Sur, su lado más salvaje, la iniciación en la caza, en los misterios de la naturaleza, algo que explotará intensamente en muchas de las historias de *Go Down, Moses* principalmente en "The Old People" y "The Bear". En el espacio baldío del presente de Quentin, la naturaleza que se le presenta en

---

<sup>18</sup> La estructura o textura del discurso de Quentin se asemeja al rizoma que describen Deleuze y Guatari en *A Thousand Plateaus*, una estructura caótica en la que cada diversificación inaugura un espacio que puede ser invadido o incorporado en otros sin diluirse por ello en aquellos. La variabilidad y heterogeneidad siempre encuentran puntos de fuga por donde se escapa el sentido.

Nueva Inglaterra palidece comparada con la exuberancia del Sur: "Only our country was not like this country. There was something about just walking through it. A kind of still and violent fecundity that satisfied ever-hunger like. Flowing around you,..."(140). Si esta duplicidad ya había aparecido anteriormente, ahora lo hace con múltiples ecos. Contiguo a la confesión de Caddy acerca de lo innombrable, Quentin ahora es incapaz de nombrar también aquello que le rodea cuando está allí, pero acierta a describirlo como fecundidad matizada paradójicamente ("still and violent"). Como los arrebatos sexuales de Caddy, la naturaleza o el entorno natural del Sur se cargan de un valor femenino, cuya disposición a la procreación siempre queda presentada. Mujer y naturaleza quedan unidas entonces en cuanto la fuerza que las mueve es innombrable pero siempre señalando a su capacidad para producir. El Sur y su fecundidad pues son parejas a la mujer y su sexualidad, de ahí que a partir de ahora se establezcan paralelismos entre el mundo natural y el mundo femenino. Paralelismos estos que ya habíamos anunciado al equiparar a la mujer con el jardín a proteger, reserva de pureza y espacio conquistado pero no dominado.

## 7.- LOUIS HATCHER: LA VOZ DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD.

Al Sur, o al menos a la visión sentimentlizada que aparece en sus relatos, le faltan elementos para completar su mundo. La sucesivas inmersiones en su pasado traumático habían condenado esas otras voces al ostracismo, aunque desde los márgenes habían manifestado su presencia. "The Deacon" le había demostrado su dependencia de ellos, de la misma forma que Caddy le había señalado la imposibilidad de continuar en su paraíso. No es extraño pues que cuando aparezca el Sur y Caddy, y sus paralelismos naturales, Quentin narrador no pueda evitar hacer una referencia explícita a la otra variable de este enigma: el negro. Versh sutilmente había introducido con su presencia la escena de caza que como recuerdo explorará la proximidad que entre el Negro y la naturaleza existe, además de establecer un diálogo con aquella otra escena de caza de "opossums" que aparece en *Flags in the Dust*. Esta escena relata un día de caza con Louis Hatcher, un viejo cazador que conoce todos los secretos del bosque salvaje. La transición es imperceptible: "A dog's voice carries further than a train, in the darkness anyway. And some people's. Niggers" (141).

La igualdad que parece existir entre animales, en este caso perros, y negros no es más que una estrategia que señala la superioridad intelectual del narrador, ajeno, aunque inocentemente sorprendido por tal afinidad. Pero como bien analiza Thadious Davis en *Faulkner's Negro*, este personaje vuelve a poner a Quentin frente a su incapacidad para salir airoso de las diversas situaciones. En cierta forma se vuelve a repetir el esquema cómico de la escena de

"the Deacon", al presentar a un personaje con un dialecto fuertemente distorsionado, el mismo que utilizaba "the Deacon" para convencer y atraer a los estudiantes sureños, una especie de apropiación transformada por el filtro del narrador, con reminiscencias de los "minstrel shows" que hicieron tan famosas las historias de esclavos agradecidos, como el que aparece en la historia de Gerald Bland. Cuando Quentin al ver la linterna que lleva, y asombrado por su suciedad<sup>1</sup> le pregunta cuándo la limpió por última vez, él responde: "I cleant hit little while back, you member when all dat flood-watter wash dem folks away up yonder? I cleant hit dat ve'y day" (141). Pero la comicidad de Louis radica más en su forma de hablar (en cuanto remite a los "minstrel shows") que en el asunto mismo. Quentin pretende ironizar sobre esa situación pero Louis le muestra que todo lo que hace tiene un sentido, un propósito, y cuando insiste para hacerle ver su equivocación, Hatcher le contesta con orgullo: "You do you way en I do mine" (142). A diferencia de "the Deacon", Louis Hatcher no está actuando y su primitivismo, esa proximidad con el mundo natural y sus intuiciones, le hacen víctima de la estrategia exclusora del narrador. En este sentido, la interpretación que propone Davis<sup>2</sup> de esta escena introduce un esencialismo maniqueo que no concuerda con la

---

<sup>1</sup> En el juego de analogía en el que entran todos los elementos, no podemos dejar de señalar aunque sea tangencialmente la relación que se establece culturalmente entre la raza de Louis y la suciedad, como marca de impureza y susceptible poder corruptor. Se establece entonces otro eje de relación entre el negro y la mujer a través de la suciedad a la que ambos han sido adscritos culturalmente, algo que certificará el epíteto ("dirty") que pondrá a la niña italiana y a Natalie. De nuevo la pureza surge indirectamente como marca de superioridad hasta en los niveles más inmediatos.

<sup>2</sup> "Louis is a poor, uneducated black man, who has achieved certain prepared light in his existence. In cleaning up his lamp, Louis has prepared for living, even if living is dangerous. He knows how to adapt, to survive with dignity and grace. He displays a personal integration of self and harmony with the world ..." (*Faulkner's* 98).

posición del fragmento ni con las otras apariciones de afroamericanos como "the Deacon". La real aptitud de Hatcher ha sido subsistir dentro de un sistema que no le consideraba persona, y que le usaba precisamente para aquellas funciones en las que sus actitudes primitivas le hacían más idóneo, como la caza. Ciertamente, el simplismo y determinación de Uncle Louis contrastan con la indeterminación y complejidad de Quentin, pero el resultado de tal comparación es engañoso, puesto que el buen salvaje que representa sitúa la tragedia del narrador como una de inteligencia y cultura. No en vano en toda esta argumentación no hemos querido perder de vista la relación que con ella mantenía la mujer y Caddy. La compenetración con el elemento natural, el lado salvaje del sujeto, que ambos demuestran es sintomática, aunque en diferentes niveles. Louis, como representante de los otros racializados, demuestra su primitivismo en cuanto proximidad al mundo natural, hecho este que posibilita en los casos más radicales su bestialización, producto de la supuesta superioridad de los amos. Y las mujeres por esconder dentro de ellas la clave de la animalidad de los hombres, por despertar aquello que son incapaces de controlar. Especialmente si tenemos en cuenta que ambos forman parte de la gran familia de la plantación, dentro de la que cumplían funciones muy distintas.

El argumento de la sorprendente comunión entre los negros y el mundo natural encierra dentro de sí una doble estrategia que apunta por una parte al supuesto desarraigo natural del hombre "civilizado" de todo ese entorno que le vio crecer y del que ahora se siente tan ajeno, pero al que nostálgicamente mira. Y por otra, y como ya hemos señalado, esa misma labor civilizadora es la marca de distinción y superioridad de ese hombre, a pesar de la carga



negativa que ese distanciamiento acarrea. En la pugna entre el idealismo rousseauiano que veía en el hombre primitivo, el buen salvaje, como la actualización de la comunión perfecta con la naturaleza y la pureza que ésta representa, frente a la contaminación que la cultura introduce, y el pragmatismo hobbesiano que entendía que era necesaria la labor constrictiva y restrictiva del estado y la cultura para "domesticar" todos aquellos instintos y tendencias primitivas, el resultado era paradójico pues en la práctica cotidiana se distinguía claramente entre los dos puntos. El "buen salvaje" hacía posible la mirada nostálgica en busca de los orígenes, de la inocencia perdida, demostrando de esta manera su insatisfacción con el mundo presente y sus realidades, donde el capitalismo industrial había sustituido la persona por el producto; el mito rousseauiano hacía posible manifestar su malestar con esa circunstancia histórica concreta de manera indirecta, pues su fascinación con ese hombre cercano a lo natural, y su manifestación pastoral, situaba en el mundo agrario el estado perfecto (al menos ese era el sueño de los Agrarians); pero simultáneamente era también un grito de protesta por la pérdida de hegemonía de ese espacio natural del que ese grupo era garante y beneficiario, y muchas veces como afirma Woodward un índice de afirmación regional de poder: "the reaction was not a return to Old South planter paternalism but a takeover of economic and political power, by prewar Whigs, thus setting New South politics at odds with, rather than complementary to the South's dominant agrarianism" (Havard 424). Sin embargo gracias a la ideas de Hobbes el estado, expresión máxima de la cultura, estaba legitimado para establecer el orden y las normas de juego a través de leyes que privilegiaran a aquellos que estaban más altamente situados en

la jerarquía social. Baste un ejemplo para concretar esta situación paradójica, que en el terreno racial era muy expresiva: mientras al acabar la guerra de Secesión se había abolido la esclavitud, amparándose en el idealismo ilustrado que preconizaba la igualdad de todos, la legislación que sancionaba la segregación real de las dos razas se iba haciendo cada vez más visible, sin apenas conflicto, siempre en aras de la convivencia pacífica, por el bien del estado y el bienestar de todos, referido este "todos" al grupo que como ya es habitual extendía "su" bienestar como sinónimo de aquel del conjunto.

El primitivismo, pues, permitía la exploración de aquellos otros raciales, continuando el interés naturalista<sup>3</sup> por todo aquello que desbordaba los límites de la normalidad. Por ese motivo los afroamericanos, y en menor medida los indios americanos, que habían estado completamente marginados de las estructuras sociales y políticas, así como de los medios de producción cultural, se erigieron como la encarnación racializada ("racialized embodiment") de lo moderno, en cuanto nostalgia de lo tradicional, de lo primitivo, y de las contradicciones y tensiones entre ellos. Curiosamente aquellos que con más violencia habían sido excluidos a la hora de configurar la identidad nacional, se convertían en la mirada nostálgica del hombre de principios de siglo como lugares privilegiado de lo otro. La supuesta simplicidad y facilidad de comunicación de esos otros raciales con la naturaleza y el espíritu les hacían objetos de envidia, frente a la atribulada complejidad del

---

<sup>3</sup> Como afirma Sundquist en "Faulkner, Race, and the Forms of American Fiction", la raza y la sexualidad femenina fueron las dos coordenadas en virtud de las cuales el naturalismo y lo gótico encontraron su representación novelística más adecuada (6). La tormentosa relación entre Joe Christmas y Joanna Burden en *Light in August* es un ejemplo palmario aunque no único en la producción faulkneriana.

mundo dominado por la máquina. Pero esa misma fascinación conllevaba una simplificación que se amparaba en los retratos estereotipados que tenían de ellos. Como muy certeramente analiza Thadious Davis, el interés y preocupación que muchos escritores y artistas mostraron por los materiales y sujetos afroamericanos obviaba en los positivo, la contradicción que subyacía bajo esos estereotipos y supuestos culturales: el africano como primitivo, simple y sexual. Las recomendaciones que le hizo el padrino de Faulkner en New Orleans, Sherwood Anderson, en relación a la riqueza de los materiales afroamericanos a la hora de volver sobre temas vernáculos, parecía más un intento culturalmente condicionado que proponía la simplicidad y naturalidad de la vida de estos frente a "the hurry and self-consciousness of modern life" (Sherwood Anderson, "Notes " 231). O la defensa desinteresada que Carl Van Vechten hizo en New York de una serie de artistas afroamericanos como Walter White, Jessie Fausset y Nella Larsen, que configurarían entre otros lo que se ha dado en llamar el Harlem Renaissance, era otra muestra desde el lado urbano de ese interés.

Pero todo esto no puede subsumirse, como ingenuamente pretende Hönninghauser, en la vena primitivista que tiñe toda la vanguardia occidental sin analizar o indagar las contradicciones que esta objetivación de los otros raciales encierra, las causas y efectos de tal uso, así como la conexión con la mentalidad colonial que veía como se consumían los valores clásicos, y buscaba sustitutos. No cabe duda que el primitivismo y los afroamericanos están estrechamente vinculados en la tradición pastoral del modernismo: "where closeness to animals, to plants and the soil is an affinity with a more authentic mode of existence" (Hönninghauser 201), pero toda tradición así como todo producto que se inscriba en ella

mantiene una relación no solo intertextual sino también con todos esos discursos de poder, hegemonía y dominio que la sustentan en un momento histórico concreto. Esa contradicción las resume Thadious Davis:

Despite the well meaning of sympathetic observers, such as Van Vachten or Anderson, the exploration of the racial other was not necessarily contingent upon concern for the subordinate position of minorities in society or upon a belief in the desirability of increased understanding or harmony. C. Van Woodward remarked that the post-World War I years witnessed the greatest stratification of the races and widespread enactment of 'Jim Crow' laws. Segregationist practices hardened into fresh restrictive codes and laws designed to delimit the position of African Americans within the society, and with the tacit approval of the Woodrow Wilson administration these modern segregation laws became widespread throughout the nation, not merely in the south were old grievance against African Americans as responsible for the region's economic woes surfaced in overt effort to keep them in their "place" (which meant keeping them subordinate to whites in the social and economic structures) ("Race" 411).

En absoluto negamos el componente ambiental del interés que muchos de los artistas de la vanguardia europea mostraron por las civilizaciones primitivas y su arte, ya fuera africano, polinesio o americano como atestiguan Picasso, Gaugin, Marinetti o más tarde todos los surrealistas (Breton, Artaud), pero tal elección también viene determinada por el contexto histórico y cultural en el que

vivía. En cierta manera, tal interés no era más que un intento infructuoso por encontrar un nexo entre su propia actividad artística, ahora alejada de cualquier influencia, y ese otro arte primitivo vinculado intrínsecamente a los avatares y vicisitudes de los grupos donde se producía<sup>4</sup>. No podemos olvidar tampoco que la nostalgia del hombre moderno no era tanto por la posición del sujeto dentro de esos sistemas, sino por la imagen idealizada que de ese hombre producían las incipientes disciplinas que surgieron en este período tales como la etnología, la sociología<sup>5</sup>, la psicología y posteriormente la antropología. Todas ellas pretendían de diferentes formas, indagar en el origen del malestar moderno, ya fuera investigando civilizaciones primitivas en su ámbitos concretos, o estudiando modelos sociales que afianzaran el darwinismo social en boga, o buscando en la infancia el principio de

---

<sup>4</sup> Prueba de este hecho es la confesión que Picasso hizo veinte años más tarde a André Malraux relativa a la composición de su cuadro *Le Damoiselles d'Avignon* en la que usó rostros primitivos para las diferentes mujeres que componen el cuadro, después de haber contemplado una exposición sobre máscaras africanas, y comentaba al respecto: "I understood what the Negroes used their sculptures for.... All the fetishes were used for the same thing. They were weapons. To help people avoid coming under the influence of spirits, to help them become independent" (Malraux 10-11).

<sup>5</sup> A este respecto es muy esclarecedor el análisis de Susan Mizruchi, "Fiction and the Science of Society", en el que paralelamente estudia diferentes novelas así como tratados de sociología para observar como en el proceso de unificación nacional en torno a la imagen ordenada simbolizada por la "White City" como el modelo paradigmático que se usó en la Exposición mundial de Chicago, se pretendía clasificar y reinscribir todo el potencial diversificador de la sociedad en un todo más homogéneo, o al menos más manejable y menos explosivo. Las categorías y clasificaciones creaban un espejismo de predecibilidad y control, así como de seguridad. De esta manera se llegó a unos de los problemas centrales en la mentalidad americana: el individualismo, y toda la problemática adscrita a ese fenómeno, principalmente la relación que debía existir entre la determinación social y el individuo, una mediación básica para los valores americanos y esencial al desarrollo del capitalismo, por cuanto garantizaba la homogeneidad deseada por la clase media en torno a sus valores, como representación de la nación, pero a la vez posibilitaba una ficción de movilidad en la estructura social. En última instancia demuestra como una ideología particular determinaba de manera tan fuerte unas disciplinas cuyo interés objetivista trasladaba su esfuerzo de lo descriptivo a lo prescriptivo, instaurando modelos que eran proyecciones de la nostalgia, la angustia o el deseo propios.

todos nuestros problemas adultos. Todos estos movimientos de reterritorialización o reinscripción del problema en su acepción moderna suponían pues un intento por encontrar una justificación lógica, racional a su dilema histórico; y cuanto mayor era su aversión por el presente, mayor la fascinación por los orígenes que esos otros primitivos reflejaban. Además la fascinación que el hombre primitivo, representado en este caso por el afroamericano, despertaba, y la nostalgia por la imagen idealizada que representaba su figura, volvían a esconder por una parte las condiciones concretas de su situación real, y enfatizaban la diferencia que los separaba de los civilizados, poniéndolos como medida del desarrollo de éstos y el subdesarrollo de aquellos. Hasta cierto punto la figura del primitivo esta cargada de ambigüedad, y refleja más el deseo del civilizado que la realidad del primitivo: "The ambiguity of the primitive as a "site" of either regeneration or degeneration can reflect critically upon the meaning of the civilized which is meant to protect" (Kaplan, "Nation" 264).

De nuevo el problema moderno se resuelve a través de paradojas, en la que los dos términos son interdependientes. Como justamente refiere Kaplan esa doble acepción de la degeneración y regeneración asociada a lo primitivo pone de manifiesto el carácter mediador de su figura, en el sentido que se usa su imagen como espejo donde proyectar la imagen idealiza que tiene de el mismo. En él se conjugan el idealismo moderno en su versión catastrofista y el pragmatismo del sistema económico y social que hacía posible tal idealismo. Por una parte se buscaba en esos otros primitivos el índice de la buena naturaleza oculta, como un suelo nativo recobrado, como un grado cero de referencia a partir del cual se establece la estructura, el crecimiento y sobre todo la degradación

de nuestra sociedad y nuestra cultura. Una estrategia o interpretación que ve toda arqueología como una teleología y una escatología, sueño de una presencia plena e inmediata que cierre la historia y suprima la contradicción y la diferencia. Este grado cero del que todo surge y se degrada, está íntimamente vinculado a la necesidad de hallar orígenes impolutos puros, y no es más que la encarnación del sino moderno del estado antes de la caída (Derrida, *Grammatology* 114-15). Pero por otra parte, esa misma arqueología pretendía deslegitimar la presencia real de esos otros, como la otra moneda de lo primitivo, la parte degenerada, aquella que las leyes y conductas sociales hacían lo posible por segregar y separar y hasta cierto punto anular, como si su presencia anulara (contaminara) súbitamente la imagen idealizada que había creado. Esos otros primitivos con los que tenía que convivir demostraban la doble cara de su posición, y enfatizaban los motivos e interés que movían tal estrategia de control y dominio. Mientras el malestar moderno alimentaba la nostalgia por su imagen idealizada, el pragmatismo de ese capitalismo industrial floreciente que lo fomentaba, conminaba a la perpetuación de situaciones inhumanas e injustas con el sujeto real de esa figura, aquel que les interpelaba como sujetos históricos viviendo en un momento y lugar concreto.

Es entonces altamente instructivo el detallado análisis que realiza Hal Foster en torno al primitivismo modernista, ya que introduce un eje más en la comprensión de ese fenómeno: la sexualidad femenina. Foster a tal efecto hace uso de la hermenéutica freudiana y a la vez deconstruye sus postulados, en tanto y en cuanto éstos no pueden desvincularse del contexto

imperialista ni de los presupuestos heterosexuales sobre los que descansan. En este sentido la lucidez del análisis de Freud permite adentrarnos en los vericuetos más oscuros de una época en la que conviven esa práctica artística cuya iconografía estamos estudiando y la práctica hermeneútica que basa su argumentación en esa versión original de la biografía. No es pues raro que muchas de las tesis del maestro vienes se sustentaran sobre los descubrimientos o hallazgos etnográficos que se realizaron en aquella época al estudiar las culturas primitivas. En toda la concepción psicoanalítica existe una correspondencia entre los comportamientos primitivos y la infancia, una analogía temporal por la que la menor fase de desarrollo histórico corresponde con la de menor desarrollo individual. Fases ambas en las que el sujeto (primitivo e infantil) está más cercano a la naturaleza y a la satisfacción instintiva que conmina, a través siempre de la sexualidad femenina. Como Foster arguye: "A primitivism is inscribed in this psychoanalysis, too, one that correlates fantasies of racial otherness and female sexuality. And yet precisely because fantasy is its province, this psychoanalysis is crucial to the critique of primitivism- as long as its own primitivist fantasies are also critiqued." (71)<sup>6</sup>. Y como de

---

<sup>6</sup> En la novela *Light in August*, la figura de Joe Christmas en su ambigüedad racial demuestra esta vinculación, pues es a través del asesinato de una mujer, como se disparan toda la argumentación sobre la raza (Sundquist, "Faulkner & Race" 6-9), como si la incontinencia sexual fuera un atributo de los otros raciales o genéricos. Como la imagen reflejada en un espejo, el hombre blanco traslada la atracción que sobre él ejercen las mujeres negras, a la presunta lujuria de los de su raza así como a su mejor predisposición. De tal forma que los hijos de esas violaciones primeras (en la esclavitud), el pecado de los padres en los que sexo y raza se mezclan generando el mestizo, disparan todos los mecanismo defensivos y represores para evitar la amenaza que sobre sus mujeres pende como venganza por esta primera afrenta. La sexualidad en ese sistema es inherente a los negros y a las mujeres, el sujeto masculino y blanco es inocente y sólo la tentación puede con él. Mas la figura del otro racial y genérico convoca la culpa que alimenta su ansiedad. Frente a Percy Grimm, que acaba linchando y castrando, están Joe Christmas y Joanna Burden presuntos salvajes: el uno considerado violador (por imperativo



fantasías se trata, relatos imaginarios en los que la ansiedad y el deseo se mezclan, el psicoanálisis aporta las claves fundamentales para entender el primitivismo moderno como la asociación de los otros raciales con los impulsos instintivos (enlazando entonces con el idealismo rousseauiano, en cuanto próximo a la naturaleza) y/o con conflictos sintomáticos o psicopatologías (relacionado ahora con la tesis degeneracionista) como deja claro el subtítulo de un ensayo en el que precisamente aborda estos temas: *Tótem y tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos* (1912-13). Es pues la confluencia de esos factores y todos los elementos concomitantes la que genera el ámbito paradójico de la relación que atrae y repele la subjetividad moderna.

Por una parte manifiesta, de acuerdo con la tesis evolucionistas que había presentado Darwin el siglo anterior y que alimentaban el proyecto freudiano, la idea según la cual el ser humano evoluciona de la naturaleza a la cultura en un progresivo renunciamiento de los instintos que reprime desplazándolos hacia el inconsciente, en otras palabras, elimina aquella parte más cercana a la naturaleza, a su ser primitivo. Y en este sentido esta argumentación viene a cimentar la confianza moderna en su superioridad sobre cualquier civilización, sobre todos aquellos que se encuentran en un peldaño inferior en la pirámide de la evolución, o del poder. No es pues extraño que se asocie lo primitivo a lo instintivo a través de lo patológico, debido principalmente a la tendencia natural de los instintos a dirigir toda su energía para regresar a su estado primitivo (satisfacción plena) del que se ha

---

racial) y la otra ninfómana (por imperativo genérico, agravado por sus simpatías anti-segregacionistas), el cuadro no puede ser más expresivo.

alejado gracias a labor cultural. La enfermedad mental es pues una ruptura de la frontera de lo cultural que posibilita el acceso a estados primitivos que perviven en el sujeto, a pesar de todas las energías destinadas a suprimirlos en su nivel de evolución. Las tesis evolucionistas vienen a legitimar la lógica exclusora del sistema del que surgen, afirmando la evolución del sujeto como renuncia natural, pero enuncia las áreas de resistencia que dentro de él mismo existen y que atacan directamente su concepto de identidad. Es más, y gracias a este juego de analogías se equiparan los estados primitivos a la infancia y especialmente a aquel momento en el que el psicoanálisis sitúa el nacimiento de la identidad (genérica y sexual), y que lo caracterizan como el abandono de lo femenino o materno para adentrarse en el dominio de la cultura. En resumidas cuentas, lo primitivo convoca lo femenino y lo racial como sus espacios privilegiados.

Y por otra parte, y como consecuencia, esos sujetos modernos a los que tanto atraía lo primitivo necesitaban de los otros raciales para declarar la crisis de identidad que sufrían, y se abrían a la diferencia que representaban como solución a la alienación que sufrían en el mundo moderno. Si lo primitivo en cuanto cercano remitía a estados de satisfacción instintiva plena, sin censuras, en una vuelta y reconciliación con lo natural, entonces la mujer se erigía como el otro genérico, objeto de deseo y satisfacción, a través de cuya sexualidad podía acceder a ese dominio. Pero además esa crisis de identidad refería también a la sexualidad del sujeto en cuestión, y lo primitivo en cuanto libre de censuras y constricciones, enfrentaba a ese sujeto con otros ordenes sexuales en los que la elección de objeto era más importante que el valor genérico. En el relato freudiano, lo primitivo interpela al sujeto como identidad

racial, genérica y sexual homogénea y monolítica y descubre en él áreas en las que el control es precario. En suma lo primitivo, en cuanto racial y genérico, cataliza la crisis de la masculinidad heterosexual blanca introduciendo una ambivalencia desestabilizadora. Las líneas de fuga que se establecen hacen variar los supuestos sobre los descansan las identidades raciales, genéricas y sexuales, cuestionando todas las oposiciones estructurantes sobre las que se apoya, de tal forma que los pares blanco-negro, masculino-femenino, cultura-natura, homosexual-heterosexual, etc... pierden la validez universal que los legitimaba. Por consiguiente, el interés por los otros raciales y genéricos mostraba la necesidad que de ellos tenían como herramientas reafirmadoras de su dominio, de su posición superior, pero a la vez y por esa misma dependencia manifestaba la artificialidad y eventualidad de tales categorías.

En ese sentido, Louis Hatcher es un punto de anclaje importante en relato, porque como ya hemos dicho a través de él se articulan esas dos vertientes de la nostalgia por los orígenes. Por una parte refiere a recuerdos de infancia y a esa armonía con lo "natural" ya que su figura convoca toda la mitología primitivista, reafirmando la superioridad cultural de Quentin sobre él, a la vez que demostrando su nostalgia por ese tiempo o estado. Y por otra, la figura de Hatcher sirve de mediación entre la pesadilla psicológica de Quentin vinculada a su sexualidad y negociada a través de la de su hermana, y su peripecia personal y el contexto histórico que la propicia. En cierto sentido y como ya hemos reiterado, en el relato de Quentin la cuestión racial está muy unida a la sexual ambas inscritas en un tiempo y espacio concretos. Hecho este que se hará

mucho más evidente en novelas posteriores en las que la interconexión raza y sexo se lleva hasta sus máximas consecuencias, articuladas como incesto y mestizaje y que son componentes esenciales de la ansiedad de una cultura y una época no tan lejana ni ajena a la contemporánea. En este caso concreto Louis Hatcher es la figura que discursivamente negocia a través de lo que convoca ese mismo sistema de relaciones en el que la patología de Quentin está íntimamente vinculada a su sexualidad, mediada a través de la de su hermana; su presencia es como una bisagra que articula el tránsito sutil pero eficazmente.

No obstante, y en otro orden de cosas, esta breve escena de caza introduce un momento de distensión narrativa, aunque el juego simbólico-alegórico siga funcionando. Curiosamente es en estos momentos en los que el narrador detiene su máquina distorsionadora y no interviene, como ocurrió en el encuentro con "the Deacon" ya analizado. Como si se tratará de un relato oral, el cuentacuentos relata historias paralelas que amenizan la principal, introduciendo en ellas el humor tan escaso en el histrionismo y dramatismo del relato de Quentin. La vinculación entre la oralidad y las tradición afroamericana es una constante en Faulkner muy interesado por esos materiales vernáculos; igualmente, y como muy acertadamente señaló Werner, apunta a la fascinación que todo el dinamismo de la producción cultural afroamericana ejercía y ejerce en la mentalidad y producción oficial (otro índice de la potencia del otro racial en la construcción de la identidad blanca y masculina). El "minstrel-show" fue el primer canalizador de ese interés, así como la apropiación de la voz, el humor, y la música negras para ejercer un control más directo ("Old South" 85-86). Faulkner, pues, se inscribe dentro de esa tradición que explota aquellos materiales

buscando la comicidad, la simplicidad y ligereza que le proporcionaba, sin caer en la cuenta que tal uso refería a una maniobra de silenciamiento y control culturalmente administrada. Así, el narrador cierra sintomáticamente la escena con la siguiente descripción:

When he called the dogs in he sounded just like the horn he carried slung on his shoulder and never used, but clearer, mellower as though his voice were a part of darkness and silence, coiling out of it, coiling into it again. WhoOoooo. WhoOoooo. WhoOoooooooooooooooooooo (143).

Sorprendentemente, Quentin, el dueño de las palabras, se ve atraído por una comunicación que es comunión, pero que se ubica más allá de las palabras, como parte de la oscuridad y del silencio esperando el momento oportuno para dejar ese "atractivo" silencio y significar. Hasta entonces para escuchar su voz entre la verbosidad del narrador, tenemos que aprender a interpretar esos silencios o esas historias que se escapan entre líneas: historias de resistencia al sometimiento y a la apropiación de su figura. Pero hasta entonces esa estrategia de distanciamiento podemos leerla como muestra de su resistencia a la homogeneización y estereotipación reductora. En una maniobra subversiva, se apropian de aquel espacio al que se les identifica y "significan sobre" él su propia resistencia. De la misma forma que la mujer supo transformar el espacio doméstico que la cultura patriarcal le permitía ocupar dando un sentido que trascendiera su reclusión, los afro-americanos se apropiaron de ese espacio natural salvaje para significar la imposibilidad de extender el dominio de los hombre blancos sobre todo. El gesto de Sam Fathers, mestizo de indio y negro, en "The Old People" es

sintomático, en una novela, *Go Down, Moses*, en la que la naturaleza inunda alegórica y físicamente el relato. Decide irse a vivir solo, como Jobaker antes que él, al bosque salvaje lejos de Jefferson, a pesar de las reticencias e incompreensión de los amos que limitan su función a las tareas de caza. Su respuesta, como su determinación, apuntan hacia otro lugar, hacia otra historia que no tiene cabida en este relato de iniciación y dominio. Su silencio resuena en la oscuridad de ese mundo salvaje al que se retira para sobrevivir, lejos del ascetismo y autocontrol del que la tradición literaria norteamericana oficial es prolija. Su reclusión y aislamiento, a diferencia de los ideales emersonianos, que alargan su sombra desde Thoreau hasta las comunas hippies de la década de los sesenta, culminando en la vena ecologista actual, más que un reencuentro es una liberación temporal de ese sistema de opresión y dependencias en torno a su figura. Louis Hatcher, precursor de Sam Fathers, aparece brevemente, como excusa narrativa, pero con cierta obstinación orgullosa se resiste a entrar en el juego del narrador, y su presencia no acaba de diluirse en la lógica reductora de Quentin: su uso narrativo lleva la marca de otros usos más perversos cuya figura silenciosa representa.

## **8.- VIRGINIDAD Y PUREZA: DE LA HISTERIA SEXUAL A LA HISTERIA RACIAL.**

Este juego constante de reterritorialización al que nos somete el fluir discontinuo de los diferentes fragmentos acaba por extender o difuminar los límites que cada fragmento tiene para encastrarse en la secuencia, sutil pero efectivamente. Como acabamos de señalar, la escena, recuerdo de caza, en la que aparece Louis Hatcher conforma como una unidad mínima significativa dentro del relato general, su continuidad, en tanto que aparece sin fractura alguna, completa; la simplicidad, cuyo carácter anecdótico subraya, así como su unicidad, pues es la primera y última vez que se hace referencia a esa escena, son índices de autonomía significativa. Pero al verse enmarcada, inscrita, dentro del relato obsesivo de Quentin y concretamente dentro de la conversación, cuyo carácter traumático señala su dispersión fragmentada a lo largo de relato, se carga por analogía de más sentidos de los que primeramente pudiéramos sospechar. Estrategia esta que asegura esa doble labor que en muchas novelas de Faulkner, y en esta principalmente, enfrenta la tendencia natural del relato hacia la coherencia narrativa a las fuerzas que luchan por deshacerlo, como muestra de una voluntad negativa. Como si de una paradoja se tratara, la voluntad negativa del narrador pretende contar una historia a la que somete a una distorsión formal tal que acaba por desvirtuarla. Robert Dale Parker con acierto señalaba esa paradoja, aludiendo a la tradición decimonónica que manifestaba una voluntad de coherencia argumental ("a will to plot," 18) enfrentada a la moderna cuya voluntad disgregadora era mayor ("a Joycean will to

misshape", 18). Esa conjunción de fuerzas, que Bakhtin denominaba centrípetas -tendientes a la centralización y homogeneización- y centrífugas - propensas a la diversificación y heterogeneidad- respectivamente, permite articular el relato en función a uno de esos dos factores o estrategias:

one of those strategies was simply to concede to the point, to make no pretense of continuity.... The other was exactly the opposite, that is, it was to turn the making of continuity into a mere pretense itself, for no one of the [fragments] can be understood alone.

(...) the one conceded the discontinuity of the chaotic material and the other trying to stitch the discontinuities together (Parker 18-19).

No obstante, en el caso de esta sección la paradoja no se resuelve haciendo referencia a una voluntad explícita del autor o narrador por distorsionar, una voluntad *ex nihilo* proveniente del libre albedrío<sup>1</sup>. Y como constantemente hemos apuntado, la falta de control que sobre el relato tiene el narrador es un índice de otras faltas de control. Su voluntad fragmentadora, proviene más de la dificultad para someter las voces cuyas historias cuenta a la coherencia de su propio relato, que a la lógica y voluntaria disposición y fragmentación de las secuencias<sup>2</sup>. La voz de su

---

<sup>1</sup> Nos encontramos de nuevo con una paradoja que enfrenta las declaraciones de Faulkner en el sentido de que la historia creció así sin orden premeditado - "a story without plot" (*Lion* 146)-, caóticamente desde el principio, a las evidencias que aparecen en las diferentes revisiones del manuscrito que demuestran el interés de Faulkner por reforzar el carácter experimental del relato. En el espacio intermedio es donde situamos nuestra propuestas, entre lo explícitamente voluntario y lo involuntario, lo consciente y lo inconsciente.

<sup>2</sup> El ejemplo más claro lo constituye *As I Lay Dying*, novela en la que tal disociación ejerce una presión sobre la coherencia narrativa hasta el punto de generar cierta ansiedad en el lector que se encuentra atrapado por las



hermana irrumpe en su relato para dar sentido a otra historia que se cuenta entre líneas. El dolor y las reacciones paranoicas de Quentin, narrador, intentan esconder precisamente eso: su incapacidad para controlar aquello que forma parte de su propia autobiografía. Y es a través de los espacios, que como heridas abiertas quedan, entre fragmento y fragmento donde la historia latente, una de tantas, va tomando fuerza. Hasta tal punto, que el narrador, como ya vimos con las entradas paródicas de Shreve, parece incapaz de contar aquello que quiere de manera convencional. Así en la conversación que entre los dos hermanos, Caddy y Quentin, se entabla en torno al problema de la primera, el narrador por dos veces expresa su malestar, su rechazo a las palabras de su hermana rompiendo súbitamente la secuencia, precisamente dos fragmentos que sirven de encuadre a la escena anterior<sup>3</sup>:

I've got to marry somebody. *Then they told me the bone would have to be broken again.* (140)

---

voces de esa familia que parecen pedirle o solicitarle a él la función unificadora que no consigue de otra forma. De la misma forma que Quentin, como anteriormente Benjy, coloca al lector en esa posición incómoda, perdido en medio de las voces que conforman su historia. Si el viaje de los Bundren al cementerio para enterrar a la madre muerta es una procesión de duelo para afrontar la pérdida en la que cada voz negocia su desposesión, el paseo de Quentin es todo lo contrario pues es un intento constante de abrir la herida que el recuerdo convoca, reviviéndolo en cada palabra: su desposesión se traslada del narrador al lector en forma de incoherencia. La existencia de varios narradores en *As I Lay Dying* facilita y justifica la dispersión, mientras que la dispersión de los fragmentos en *The Sound and the Fury* prefiguran la incapacidad de un solo narrador para controlar la historia, que se disgrega a la misma velocidad que su propia identidad, y las estructuras sobre las que se basaba.

<sup>3</sup> En ese sentido es acertada la conexión que antes anotábamos, siguiendo a Hal Foster, que lo primitivo establecía entre los otros raciales y la sexualidad femenina; no sólo por la relación que explicita la contigüidad de escenas, en la lógica constructiva del relato, sino también por las conexiones que más tarde se evidenciarán entre la mujer y naturaleza, cerrando de esta forma el círculo perverso del mal, creado en la mentalidad patriarcal y perpetuado en los objetos que lo representan, frente al horror y fascinación del sujeto.

\*\*\*\*\*

*Got to marry somebody.*

*have there been very many Caddy*

*I don't know too many will you look after Benjy and  
Father*

*You don't know whose it is then does he know*

*Don't touch me will you look after Benjy and Father*

*I've got to marry somebody* Versh told me about a man  
mutilated himself. He went into the woods and did it with  
a razor, sitting in a ditch... (143).

En la primera el dolor que le produce la confesión de Caddy ("I've got to marry somebody"), encuentra respuesta a través del recuerdo en el dolor que le produjo el saber que el hueso de la pierna no había soldado bien y debían recolocararlo. El narrador no da opción a su hermana a continuar, sólo le permite que paulatinamente aporte información que siempre apunta en sentido autoinculpatorio. Es más, la posición de Quentin vulnerable, inocente ante el horror que le produce el comportamiento de su hermana, intenta asegurarse el interés de la escena, lo importante no es lo que Caddy haya hecho, algo que nunca explicita, sino su reacción ante eso, la posición herida en la que queda. Quentin se considera el centro traumático de su familia, y el narcisismo que constantemente demuestra le hace centrar todo el interés en él. Su inmersión en el recuerdo, entonces, es una maniobra eficaz. Y como atestigua la cita que cierra, Quentin como si se tratara de un amante celoso recrimina a su hermana, algo que parece más un índice inculpatorio, ya que refiere a la promiscuidad de su hermana, que al hecho en sí que la obliga a casarse. La pretendida inocencia de Quentin, parece ir difuminándose: como narrador, porque nos impide escuchar la

versión de Caddy, y como personaje porque demuestra una sensibilidad y comprensión nula hacia su hermana<sup>4</sup>. Mientras Caddy aún en esa situación se preocupa por su padre y Benjy, Quentin como un inquisidor la interroga. El índice de crueldad queda manifestado al transferir la violencia que dirigía a su hermana hacia su propia persona, una estrategia ya descrita en el diagnóstico clásico de ciertas psicopatologías en las que se produce una inversión del propósito del instinto y una orientación hacia la propia persona: sadismo-masiquismo o escopofilia-exhibición<sup>5</sup>. De tal manera que la escena se llena de apropiaciones, por una parte el dolor de Caddy queda subsumido en el que siente su hermano, y por otra Quentin transforma ese dolor en violencia hacia su hermana ya vaciada de cualquier agencia, pero dirige la violencia

---

<sup>4</sup> Quizás porque las codificaciones que actualizan esos dos papeles, vengador y seductor, siempre omitan al sujeto del que dependen para articularse. La mujer es un objeto en el mundo de transacciones e intercambios que representan estos dos rivales. En la lógica binaria que la oposición encarna el tercer miembro, como en la relación edípica, siempre es incómodo (*terzo incomodo*) y ha de situarse como objeto en disputa, causa silente de su vaciamiento como sujeto. Desde ese punto de vista, la lógica conviene que un objeto no entra en relación de igualdad con un sujeto, al primero todo se le adscribe accidentalmente debido a su carácter instrumental, mientras el segundo se arroga el poder de calificar y cualificar. Obvio resulta entonces que el binarismo sujeto/objeto es una entre las múltiples actualizaciones (hombre/mujer, blanco/negro, cultura/natura, etc...) de la lógica dual del sistema que se encarga de legitimar, en el que toda relación es de posesión o/y sumisión.

<sup>5</sup> Freud en *Los instintos y sus destinos*, observaba en los instintos procesos distintos aunque relacionados: la transformación en lo contrario (actividad--pasividad) y la orientación hacia la propia persona. De esta manera analizaba el "sadismo-masiquismo":

a) El sadismo consiste en la violencia ejercida contra una persona distinta como objeto.

b) Este objeto es abandonado y sustituido por el propio sujeto. Con la orientación hacia la propia persona queda realizada también la transformación del fin activo del instinto en fin pasivo (2045).

A partir de ello establece que no existe masiquismo que no nazca del sadismo: "el deseo de atormentar se convierte en autotormento y en autocastigo" (2045). La ambivalencia de ciertos comportamientos facilita pues su comprensión, demostrando de nuevo que en la lógica freudiana lejos de la ortodoxia clínica oficial, las polarizaciones taxonómicas hablan más de dependencia que de dominio.

contra él mismo, una vez que se percata de la efectividad de su victimización convirtiendo en culpable a aquella a la que le niega el papel de sujeto. Luego, Caddy no sólo es culpable activa de su situación particular, sino pasiva de la de su hermano, y de su familia, doblando o triplicando la carga. Esta labor de ocultación y silenciamiento le permite a Quentin disfrazar su egoísmo en el horror. El hermano vengador y seductor no es capaz de distinguir cuál es el papel de cada uno, quizás porque Quentin no acaba por discernir entre lo cultural y lo natural, eso de lo que tanto se jactaba su cultura; o quizás la diferencia no sea tan obvia ni clara pues ambas codificaciones parten de un mismo sistema de ideas y de la misma maniobra de exclusión.

Así, ante la confesión de Caddy, en la que admite su promiscuidad ("too many"), Quentin piensa en la mutilación, en autoinfligirse una herida que le separe parte de su cuerpo. El paralelismo de situaciones, entre la historia que le contó Versh -fuente de anécdotas macabras- y su propio presente es patente, al menos en el escenario ("He went into the woods..."), lo cual multiplica la confusión y la irrealidad. De igual forma, la respuesta que sugiere por analogía Quentin (la automutilación), desborda en exceso los límites del histrionismo. Quentin, indirectamente en este caso, pero directamente en los casos en los que ahoga su sombra, o piensa en su destino final, erigido en vengador y seductor se arroga el papel de vengar sobre su doble oscuro, instintivo, la afrenta. La automutilación es pues la satisfacción y castigo de ese impulso, que por una parte le atrae irresistiblemente a su hermana y por otra le violenta en la necesaria labor de represión de ese impulso, sin poder controlarlo. Más aún, si como Irwin y Bleikasten, entre otros, consideramos que esa automutilación refiere a una castración, que

es el castigo impuesto al que transgrede la prohibición al incesto en el relato psicoanalítico; algo que podemos inferir pero que no es lo suficientemente explícito, por la referencia subliminal que hace a ello, a pesar de lo cual la lógica del argumentación continua teniendo validez, pues apunta a un castigo autoinflingido, conectado a las palabras de su hermana, su propio deseo y el dolor y celos vinculados a éste.

Asombra observar ahora como Quentin empeñado en transcender todo lo material que le lastra, siempre sumergido en la introspección y el recuerdo, ansioso por desencarnarse, deba recurrir al dolor físico para metonímicamente referir a ese otro dolor que le causa la situación que cuenta y a la vez sufre, ante la imposibilidad de referirlo directamente. Parece descubrir en la labor analógica de composición del relato una estrategia que le posibilita construir sobre los fragmentos dispersos de otro tiempo el relato imaginario de un dolor, de una herida abierta; mientras el dolor y las heridas de los otros, como su hermana, quedan dispersos e inscritos en la resistencia a ser subsumidos, a ser sometidos a la coherencia de un relato. Prueba de lo cual es la negativa de Quentin a aceptar esa versión de su dolor, que se escapa a su verbalización exacta, introduciéndose en terrenos físicos, representados metafóricamente por un lenguaje que desconoce: "But that's not it. It's not not having them. It's never to have had them then I could say that that's Chinese I don't know Chinese" (143). Es digno de señalar, sin embargo, la respuesta de Quentin a su propia labor asociativa que el discurrir narrativo en fragmentos propicia. En un primer momento acepta la transición del dolor que le produce las palabras de su hermana y la realidad a la que refieren, a la automutilación que le contó Versh; para contiguamente señalar su

negativa a asumir esa solución en tanto que no traduce certeramente sus reales intenciones. A través de este juego especular observamos que Quentin habita un mundo de palabras que sustentan la irrealidad de su figura, y depende de ellas para mantener el equilibrio dramático que haga posible su viaje discursivo en el fino cable por el que discurre. Su negación por lo tanto a aceptar ese relato "chino" que él mismo produce, es más un índice de su negativa a reconocer eso mismo que apunta, que a su falta de entendimiento.

No obstante, la voz paterna de Mr. Compson ante la incertidumbre filial certifica, con la autoridad y seguridad que le carácter izan, el escape racional a ese dilema psicológico, situándolo en una dimensión axiomática:

But that's not it. It's not not having them. It's never to have had them then I could say that that's Chinese I don't know Chinese. And Father said it's because you are a virgin: dont you see? Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. It's nature is hurting you not Caddy and I said that's just words and he said so is virginity and I said you don't know. You can't know and he said yes. On the instant when we come to realise that tragedy is second-hand (144).

Mr. Compson, aunque ausente por un tiempo, parece estar atento al devenir discursivo de su hijo, y de esta manera puede entrar en conversación con él sin por ello romper la coherencia. Como en otras ocasiones, su voz aparece para contextualizar la especificidad filial en la universalidad paterna, en una transmisión de conocimientos

que asegure otra de poder. A este respecto, la lógica de Mr. Compson, que ya habíamos escuchado al principio de la sección, basaba su eficacia en el carácter artificial de la virginidad femenina, alegando que era una construcción masculina, un estado negativo en el que otros quedan, igual que la muerte: "It was men invented virginity not women. Father said it's like death: only a state in which others are left..." (96). Esta afirmación que en un principio generaba cierta incertidumbre, sobre todo porque ignorábamos cual era la situación, aunque conociéramos la impotencia de Quentin para actualizar su sexualidad, ahora parece encontrar un eco al poner en tela de juicio los supuestos sobre los que se fundamentan tales afirmaciones. Si como anteriormente había observado su padre, la virginidad la inventan los hombres y se aplica únicamente a las mujeres, qué sentido tiene ahora presentar la virginidad masculina (de Quentin) para explicar la situación presente ("its because you are a virgin"). Existe, por tanto, una apropiación indirecta de una categoría impuesta a la mujer (ya que la contención que ejercía tal categoría sobre ese sujeto se ha desvirtuado), en una maniobra que pretende aislarle de la intrínseca maldad de la mujer para al menos crear la esperanza de un espacio puro dentro de ese sujeto masculino, reduciendo así mismo el horizonte de posibilidad de toda pureza. Es más, si la virginidad es una categoría artificial, y reconocemos el contexto específico que la hizo surgir como categoría de dominio y posterior control sobre la sexualidad femenina, es decir, reconocemos que es un concepto culturalmente determinado e impuesto en los otros genéricos; entonces en qué situación queda la pureza, no resulta ser otra categoría que funciona en el mismo orden y que esta fuertemente determinada por ese mismo concepto. Y llevando hasta

el límite el razonamiento, si la pureza y la virginidad son estados negativos contrarios a la naturaleza, es decir, son estados que se consiguen a través de la labor cultural, cómo se puede llevar a cabo esa labor cultural si no transigimos en el uso de los medios materiales necesarios para instaurarla: ¿cómo se puede inaugurar la Cultura, y alcanzar la pureza, si para ello es condición necesaria involucrarse sexualmente, es decir, recurrir al elemento que más vigorosamente vincula al mundo animal, y natural? No sería entonces esta una de la manchas que inauguran la historia, y nos encontraríamos de nuevo ante una estructura que necesita de los dos términos para poder actualizarse. En otras palabras, se establece que toda pureza se erige sobre un subsuelo de impureza, ya que la aceptación de esta pureza conlleva el reconocimiento implícito de su origen impuro, la originalidad de lo impuro es un *a priori* para la construcción de lo puro, lógicamente artificial y secundario<sup>6</sup>. Esta argumentación es similar a la que Derrida realiza en torno al concepto de incesto (*Grammatology* 263-64; "Structure" 283). Según el pensador francés el incesto se instituye como bisagra entre cultura y naturaleza al inaugurar la ley, la prohibición, una vez que se ha transgredido: el incesto es el horizonte de posibilidad de la oposición naturaleza/cultura. Se instaura la prohibición del incesto, como ley natural, una vez que se determina que su transgresión es improcedente en la fábrica de producción social. La prohibición del incesto inaugura el paso de lo familiar a lo social, de

---

<sup>6</sup> Toda esta argumentación se hace atendiendo siempre a la ficción positivista, de la que Darwin y Freud son dos claros representantes entre otros, por la que las leyes naturales imponen que los mejores sobrevivan y dominen, y representan el escalón más alto de la evolución. En palabras de Freud implicaría que la cultura suplanta a la naturaleza, en un estado ascendente, por lo que cuanto más civilizado menos natural, menos animal. Ciertamente la realidad, por no decir la historia, nos ha enseñado que tal equiparación es bastante inestable, si atendemos a la violencia generada y a los comportamientos de aquellos pueblos que se consideran "civilizados".



lo biológico a lo cultural, sin pertenecer a ninguna de las dos categorías. Pero aún más concretamente, esta es la misma argumentación que utiliza Sundquist en su análisis de *The Sound and the Fury* y sobre la que merece la pena detenerse.

Eric Sundquist desarrolla el argumento con el que otro de los grandes intérpretes de esta novela, John T. Irwin, inaugura el suyo, la intersección entre lo racial y lo sexual, al afirmar: "**integration leads to miscegenation**, and miscegenation is a threat to the **purity** of white women and an affront to the **manhood** of their protectors -their fathers and brothers" (25, negrilla añadida). Pero a este punto de intersección hay que añadir la identificación que en *Absalom, Absalom!* se hace entre el incesto y el mestizaje, si tenemos en cuenta que el pretendido matrimonio de Judith, la hija del patriarca Sutpen, y Charles Bon, hijo rechazado por Sutpen, su padre, por tener parte de sangre negra, es una en la que ambos términos se confunden. Partiendo de esta premisa Sundquist establece la centralidad que en las novelas de Faulkner y en muchas del Sur tiene el tema de la santidad de la mujer sureña y la pureza de la raza. Así la ginealogía de Quentin, como la de la cultura que representa, viene determinada por las amenazas que esta sufre por parte de aquellos otros que fueron excluidos:

Quentin's madness,...., is primarily that of the South's, whose intense fascination with gynealogy increased in proportion to threats against it and created the peculiar situation in which the period of Southern history that came mythically to embody extreme virtue and honor, however they may have been manifested, were built on

the most hideous corruptions of the human spirit imaginable (*Faulkner* 23).

Así pues la pureza a la que Quentin se apegaba, como la cultura a la que representa, es totalmente impura, pues se define en base a la amenaza que la emancipación de los afroamericanos ejerce sobre la integridad del cuerpo blanco, que anteriormente en esa época dorada había consentido tal mezcla de amos y esclavas, como precisamente una manera de preservar la santidad de la mujer sureña, reservada para su función reproductora y dejando para la mujer afroamericana el lado de satisfacción instintiva que su animalidad potenciaba, en ambos casos la mujer era un objeto en el juego de intercambios sexuales y económicos. La histeria racial que esta situación propicia, angustia por evitar la mezcla, viene pues precedida por una histeria sexual, angustia por controlar la sexualidad femenina, o tal vez sean simultáneas, pues ambas son respuestas a la amenaza que a la hegemonía patriarcal blanca ejercían la nueva mujer y el nuevo negro: "Caddy's purity and that of the South are defined by a transgression or violation of the moral limits that virtually brings them into being, that define what is just irrevocably lost, past and "dead" as Caddy herself" (*Faulkner* 23). Por tanto, la virginidad y la pureza se nos presentan como una codificación de la relación sexualidad y raza, y son conceptos que escenifican el necesario control que sobre los dos sujetos que representan es necesario ejercer (algo que refuerza nuestra tesis en torno al primitivismo). Mr. Compson acierta al explicar tal situación a su hijo, pero su retórica no consigue más que demostrar su posición distanciada y su desvinculación emocional. La lógica de Mr. Compson ya ha demostrado su ineficacia, y la actuación de Quentin así lo demuestra. Además la intersección crítica entre raza y género

que estos dos conceptos presentan amplía el campo de juego sobre el que significar.

La respuesta no es fácil sobre todo para Quentin, que no acaba de entender qué tiene todo eso que ver con su propio problema, de ahí que desprecie tal interpretación ("that's just words"), a pesar de que probablemente, su particular estado tenga más relación con los supuestos culturales que sustentan esas mismas ideas, con las partes del sistema, los grupos hegemónicos, que observan impotentes como paulatinamente van perdiendo poder en favor de otros, y que han favorecido y propiciado la construcción de los conceptos restrictivos y exclusores de virginidad y pureza. La imbricación pues de lo psicológico dentro de lo cultural y social, encuentra en el juego de transacciones y símbolos de una tradición el vehículo más apropiado para ser indirecto. Si la mujer en la novela de plantación, y en otros géneros, se había convertido en símbolo metonímico de la propiedad, de la plantación, y a través de ella, se podía perpetuar la dinastía, protegiendo la genealogía de frutos no deseados; la pérdida de ese sistema, obligaba por tanto a pensar los factores que la habían propiciado. En ese sentido la obsesión de la pureza, en cualquier grupo dominante, viene determinado por la voluntad exclusora en la selección racial, económica y genérica de candidatos a heredar el poder. No suponemos necesario afirmar que la pureza es una categoría asignada sólo a aquellos que dominan, es privilegio suyo establecer los requisitos mínimos para poder acceder a tal categoría. No obstante, no podemos olvidar que esta pureza está asociada también a la contaminación tan temida y anunciada por Jefferson, en la mezcla de razas, y dispara la ansiedad blanca por proteger a través de la sexualidad femenina el espacio puro de su mundo.

De todas maneras, la pregunta sigue flotando en el aire, ¿por qué vincula su sexualidad, a la de su hermana? ¿Por qué negocia los problemas con su sexualidad, su impotencia para enfrentarse al hecho material que esta refiere, aludiendo a la promiscuidad de su hermana? La razón no es fácil de encontrar, si no es estableciendo un nuevo vínculo entre el deseo y ansiedad de Quentin con la sexualidad actualizada de su hermana, y su impotencia frente a la potencia de su hermana Caddy. Pero quizás sea demasiado simple y debamos esperar a solucionar el enigma planteado, continuar la lógica de nuestro razonamiento. Si la virginidad la inventan los hombres y no las mujeres ("It was men who invented virginity not women", 96), y ésta se aplica a aquellas, ¿qué propósito tiene obsesionarse con la virginidad de las mujeres, si éstas "por naturaleza" son ajenas a ella?. Es más, y en una última vuelta de tuerca en su labor abstractora: la mujer nunca es virgen ("Women are never virgin", 144), porque la pureza es contraria a la naturaleza ("Purity is a negative state contrary to nature", 144), por tanto la mujer y la naturaleza pertenecen a ese mismo espacio impuro. En este silogismo parecen faltar o darse por sabido ciertas conexiones que son de difícil entendimiento. Por una parte la virginidad parece disociarse del referente sexual al que directamente señala, en tanto que en la argumentación se une a pureza, pareciendo limitarse esa propiedad a lo masculino. Si Quentin es virgen, y las mujeres no son nunca vírgenes, la pureza únicamente puede referir a los hombres. Luego es la disociación de esos medios sexuales la que protege la estrategia idealista del narrador. Y por otra, como si de otro mundo se tratara, se asocia la impureza a la mujer, por la relación que esta tiene con la naturaleza, su íntima vinculación: "Because women so delicate so

mysterious Father said. Delicate equilibrium of periodical filth between two moons balanced" (159-60). Como afirma Gresset, en su análisis de *Sanctuary*, en torno a la relación entre mujer y naturaleza:

... cette association, ce rapport, cette connivence, pour ne pas dire cette complicité, entre la femme et la nature, d'une part, entre celle-ci et le mal, de l'autre. Ainsi, ce qu'on appellera le "puritanisme" de l'idéaliste faulknérien repose sur un syllogisme (la femme est nature; la nature inclut le principe du mal, donc la femme a partie liée avec celui-ci) ( *Fascination* 163).

Ciertamente, esta concepción puritana del mal asociado a la mujer tiene múltiples manifestaciones en la obra de Faulkner, y *Sanctuary* es el ejemplo paradigmático donde la ecuación mujer, sexualidad, naturaleza y mal se resuelve. No obstante, no podemos pasar por alto los presupuestos culturales sobre los que se basa esa ideología misógina, así como los efectos últimos que esta inculpação tiene. No podemos, por tanto, abandonar la interpretación en la constatación del hecho, sin cuestionar a fondo los factores que propician tal concepción, así como su uso en un momento concreto: una tradición de explotación, no se justifica por su carácter histórico, tradicional, sino que plantea problemas en torno al mantenimiento y pervivencia de esa explotación. Obviamente, estas reflexiones que

ahora hacemos, son extensivas al propio tiempo que escribimos<sup>7</sup>. Nuestros intereses presentes no son universales, como no los fueron los de los que nos precedieron.

En ese sentido la interpretación crítica más aceptada la resume Cleanth Brooks en su libro canónico sobre Faulkner, y concuerda con la antes expresada:

In nearly every one of Faulkner's novels, the male's discovery of evil and reality is bound up with his discovery of the true nature of woman. Men idealize and romanticize women, but the cream of the jest is that women have a secret rapport with evil which men do not have, that they are able to adjust to evil without being shattered by it, being by nature flexible and pliable (*Faulkner I* 130).

Si Gresset aludía al silogismo arbitrario que tal equiparación (mujer-mal-naturaleza) llevaba a cabo, Brooks omite cualquier referencia a la convencionalidad de éste e instituye esta interpretación como verdad, asumiendo empáticamente la versión que Mr. Compson, como más tarde Horace Benbow en *Sanctuary*, presenta, omitiendo de ella cualquier ambigüedad. Y en cierta manera, esa es la interpretación que Mr. Compson intenta hacer entender a su hijo, para que de esa manera reconociendo la universalidad de esa verdad, comprenda que luchar contra eso es

---

<sup>7</sup> Esto no resta mérito ni añade a aquellos análisis que en otras circunstancias y en otro tiempo se han hecho. Nuestro énfasis en no detenernos en el hecho estético únicamente, prolongando nuestro interés e interpretaciones, a partir de donde la dejaron los que nos precedieron es el objetivo de toda lectura que se suma al cúmulo de aciertos y desaciertos que contrae. El mérito pues de los que nos preceden es abrir caminos para poder continuar, y en cierto sentido nuestra crítica es un testimonio de reconocimiento y deuda con ellos.

inútil. El reconocimiento de tal verdad hace que esta devenga en destino, y desplaza la agencia humana a un segundo término. Algo que como ya vimos era una estrategia moderna para subsumir en la visión trágica de lo humano, la circunstancia concreta y accidental de su existencia: "On the instant when we come to realise that tragedy is second-hand" (144). Hasta tal punto es trágica esta visión que niega la posibilidad de originalidad y propiedad sobre esa experiencia. La pretendida anormalidad de Quentin, su irrealdad, quedan entonces subsumidas en una tragedia humana, demasiado humana, en la que Quentin es uno de los tantos intérpretes a lo largo de la historia de esta representación, y es entonces a la luz de esa subsidiaridad cuando su figura asume los rasgos paródicos que su melodrama proporciona, poniendo en tela de juicio no sólo la tragedia sino también la interpretación de los hechos.

Como hemos podido comprobar en los diferentes fragmentos que aparecía, esta temática siempre viene definida por contraposición de lo femenino y lo masculino como actualización del binarismo estructurante del sistema patriarcal. Recordemos si no, la palabras de Mr. Compson que aludían a la afinidad de las mujeres con el mal (119) contrapuestas a la inocencia de los hombres (130). La lógica polarizadora del pensamiento patriarcal necesita para afirmar su identidad negar la del otro, necesita siempre un segundo término que legitime su superioridad. Todas estas construcciones imaginarias resuelven el dilema ético que les plantea la injusticia de su hegemonía y su historia. Y como siempre cuando esa hegemonía se veía amenazada disparaba todos los mecanismos de defensa, entre los que están los medios de producción cultural que posibilitan centrar en la iconografía femenina, en la figura de mujer, el hecho de su perdición, de su caída. La iconografía del mal,

arranca de Eva, pasa por las brujas medievales y llega hasta la figuración postmoderna de la cultura popular de la mujer devorahombres y destructora, donde la mujer siempre adquiere su carácter destructor a través de la sexualidad.

Además, y enlazando con la argumentación de Mr. Compson y con la de Cleanth Brooks, las sutiles maniobras que realizan para desviar el punto de atención de la situación de esa mujer concreta, a la situación del hombre fascinado y horrorizado por su comportamiento, pretende legitimar esa visión. Como referíamos anteriormente, muchos de los héroes faulknerianos descubren el horror al descubrir "la verdadera naturaleza de la mujer" que se ve reducida a su sexualidad, frente a la que el vómito es el índice fisiológico de un rechazo visceral a esa factualidad. Quizás en ese caso Cleanth Brooks acertó a señalar que tal inadecuación proviene de la idealización y romantización de la mujer que realiza el hombre, precisamente para controlarla vaciándola de contenido histórico concreto. Por eso, Quentin en la conversación con su padre no llega a creer, o mejor dicho no quiere que su situación trascienda la especificidad de su propio yo. Su narcisismo le obliga a impedir diluir su identidad en el conjunto. Quentin busca otro tipo de transcendencia, más heterodoxa. Como viene demostrando su monólogo, él está inscrito dentro de una cultura que impone unos roles sociales muy concretos (estereotipados en ficción), que ha aceptado e intenta llevar a cabo, pero se encuentra con un problema de difícil solución, a la hora de armonizar el arquetipo con su propia realidad, precisamente porque no acepta aquella parte de esa realidad que no le gusta, pero que constantemente le reclama. Su discurso está lleno de irrupciones, fragmentos, que impiden que el narrador mantenga el orden, que siga el modelo establecido



narrativamente, y que son índices de esa incontinencia que intenta ocultar.

El también, como su cultura, rechaza y reprime a la mujer como formar de asegurar el control sobre los medios. De esta manera culpa directamente a su madre de la situación familiar, y a Caddy indirectamente de su situación particular. Para él, la mujer es el principio destructor del orden masculino, a través de aquello que él menos puede controlar que es su propia sexualidad. La mujer despierta en él la urgencia por satisfacer su deseo ("It's nature is hurting you", 144), algo cuyo control supone un gran esfuerzo represor, y en esa maniobra cuanto más reprime su instinto, más culpabiliza a la mujer. Como anteriormente con los diversos otros, ella encarna esa parte de él que menos le place, es más, le desagrada, por que demuestra la imposibilidad de un control absoluto sobre todo, y le enfrenta a su impotencia.

Pero en esta lógica polar todos los pares van encontrando una conexión más allá de la analógica. Mr. Comspon, como corrobora Cleanth Brooks, no solo se limita a asignar las coordenadas de su argumentación los diferentes elementos según sea positivo o negativo, según su propio criterio, sino que establece los vínculos necesarios entre ellos para que no pasen desapercibida la conexión. El mapa se va completando paulatinamente: hombre - cultura - blanco - bien - ficción - mente /mujer- naturaleza - negro - mal - realidad- cuerpo. En cierta manera, el precio que hay que pagar por privilegiar lo racional, lo cultural como objetivo y mayor logro de la humanidad es el descubrimiento de la historicidad de esas categorías, las marcas que de su propio tiempo tienen, la imposibilidad de abandonar en su búsqueda de lo esencial lo

accidental de su existencia. La lógica universalista demuestra entonces la función real de sus mecanismos excluyentes, y su legitimidad se ve minada por el mismo poder y hegemonía que intentan certificar. Igualmente existe cierto paralelismo entre los movimientos de esos otros desplazados (la mujer y el afroamericano) al eje negativo por acceder al poder, con los intentos denodados por negar ese acceso a través de los medios más sutiles (haciendo referencia a la supuesta objetividad de la ciencia que autentificaba su superioridad) o más bastos, usando la violencia más dura e irracional (violación y linchamiento). Es obvio que si la identidad de esos sujetos se había conformado siempre atendiendo a la figura invertida sobre la que vertían todo lo que les displacía o no satisfacía, una vez que ese sujeto reclama para sí el control de su figura, y se despoja de todas las máscaras y figuraciones que le han impuesto, aquel sujeto ve en peligro esa misma identidad, puesto que ya no tiene referentes frente a los que medirse. Por eso inicia una campaña de reconquista de esos otros que los devuelva a su estatus anterior (una recomposición del escenario primitivo u original diseñado por la ficción), de tal forma que asegure su posición y se pueda perpetuar su hegemonía. El estado puro, o pureza, es la negación del cambio y la transformación, y es el concepto que subrepticamente presenta la voluntad de poder como afirmación nostálgica de la pérdida y no como compromiso con su propio tiempo y espacio. En última instancia la pureza es una ficción, un relato maestro, sobre el que se articula la historia de un poder cuya violencia excluyente pretende esconder.

Quentin en este sentido es un ejemplo modélico, puesto que cada elemento que le displace o molesta se convierte en desestabilizador: ya vimos que la falta de control sobre la

sexualidad de Caddy, aceleraba las dudas sobre su propia heterosexualidad, la figura de "the Deacon", y la farsa que representaba, despertaba dudas sobre la legitimidad de su poder sobre ellos, etc.. En suma cada sublevación local de aquellos otros considerados inferiores, ponían en duda su pretendida superioridad y disparaba los mecanismos de defensa pertinentes en cada situación, unos mecanismo a los que se sumaba la ansiedad producida por cada pérdida, que en última instancia señalaba a la pérdida de poder económico y los efectos secundarios concurrentes. La desaparición de un modelo conlleva la desaparición de todos aquellos mitos que surgieron a su alrededor, por tanto aferrarse a estos últimos es una manera indirecta de asirse a los primeros. La virginidad es un término tan obsoleto como la pureza del Viejo Sur, no tanto por la amenaza que supone el Nuevo Sur, los otros "nuevos" sujetos, y la "contaminación" que conllevan, sino porque son construcciones humanas y no conceptos naturales, o asignados "por naturaleza" a su civilización ya pérdida. Es ahora cuando la originalidad de esos conceptos, su naturalidad, se demuestra falaz pues observa que son productos de su cultura, y es a partir de ellos como pueden articularse los esquemas de diferencia. La pureza, es entonces, como la virginidad, el horizonte de posibilidad de las oposiciones raciales y genéricas, pues establecen el punto donde lo cultural -como artificialmente construido- se instaura como natural -surgido sin participación del hombre. En la naturaleza no existen ni pureza ni virginidad, su naturalización es una maniobra de legitimación de las herramientas de exclusión del grupo que domina. Por tanto si se cuestiona la legitimidad de tal situación se está cuestionando el orden natural de las cosas: el derecho natural se instituye en derecho civil, y protege como no podía ser de otra

manera a aquel que lo crea. Este es el punto en el que la inocencia de Rousseau, y su idealismo utópico, se encuentra con el pragmatismo de Hobbes en una síntesis fructífera: el derecho natural.

De ahí que la afirmación de Mr. Compson a su hijo, "it's nature is hurting you" se cargue de sentido al atraer hacia sí todo aquello que en el discurso patriarcal viene asociado a la "naturaleza", y de esta forma se convierta en agujero negro donde convergen los ejes sintagmáticos del relato de Quentin. Desde su valor regenerativo encarnado en el mundo pastoral que actualiza la plantación, hasta el degenerativo, lugar entonces de los otros raciales, genéricos o económicos, que los instintos se encargan de azuzar en tanto que satisfacción sexual, cuya sublimación no acaba de ser efectiva. El conflicto que atormenta a Quentin y a su familia, la virginidad de Caddy, acaba señalando implícitamente, al referir a la pureza, a todo lo que a través de ella se protegía, así como a la angustia que su pérdida alimentaba puesto que anunciaba una contaminación cuyo referente último es el mestizaje, que en *The Sound and the Fury* aparece como mezcla de clases sociales y pérdida de diferencia, pero que sin lugar a dudas es síntoma de otra contaminación más temida, la racial.

La histeria sexual de Quentin, obsesionado con la virginidad de su hermana no puede negociar su entropía significativa dentro de las constricciones de su propia psicobiografía, refiriendo constantemente a modelos literarios que han moldeado su actual estado de desprotección imaginaria, y necesita reinscribirse dentro del juego de relaciones socio-culturales subyacentes. Quentin al proteger la virginidad de su hermana, tan ineficazmente, pretende,

aunque no lo consiga, aislarla de cualquier contacto con el exterior, como manera de salvaguardar la línea dinástica de cualquier mezcla. Pero simultáneamente a su labor represora se suma la urgencia sexual que le conmina a satisfacer sus instintos, cerrando el círculo de la pureza y paradójicamente el genealógico. Luego el incesto imaginario de Quentin con Caddy aseguraría por una parte la pureza de la línea, libre de toda contaminación, y por otra la satisfacción instintiva, que tanto le cuesta negociar. Mas devendría en una negación de la labor cultural, cuyas energías siempre van destinadas a romper el aislamiento familiar, y en una aberración biológica, que es el resultado que en la cultura popular se asigna al incesto, del que su hermano Benjy parece ser un augurio sintomático.

La pureza genealógica que la familia sureña protege tan obstinadamente, y a la que hace referencia Mr. Compson, remite entonces más a una ansiedad cultural que a una amenaza real exterior, de que el cuerpo blanco de la familia se vea contaminado por otra sangre. La dinastía Compson cuya decadencia actual representan los protagonistas ya ha iniciado el proceso de descomposición y contaminación inaugurado por Mr. Compson al casarse con Caroline Bascomb, de nivel social inferior. Y este primer mestizaje económico anuncia aquel otro tan temido , pero no actualizado -el racial- y remite al indicado por Jefferson, ya en el siglo pasado, como uno de los problemas de la emancipación de los ex-esclavos "the inmixing of races" cuyas historia ha dejado unas huellas tan profundas en la mentalidad americana, especialmente en un momento, el presente de la narración, en el que esos otros racializados estaban reclamando aquello que el derecho civil les

había otorgado cincuenta años antes, tras la contienda civil pero que el derecho natural les negaba<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> No es pues extraño entonces que la histeria sexual de Quentin encuentre en la emancipación femenina otra actualización donde lo natural y lo cultural colisionan, y la vincule tan estrechamente a la de los ex-esclavos, como hemos intentado demostrar en nuestro análisis.

## 9.- LA RETORICA DE LA REPETICION

### 9.1.- El ascetismo moderno y su aislamiento purificador.

No es pues de extrañar que Quentin una vez vista la imposibilidad para solucionar el dilema ante el que le sitúan sus recuerdos, y la incapacidad para racionalizar su situación como su padre le pide, recurra al presente donde poder volver a respirar alejado de la asfixia de sus recuerdos. Pero no sólo el personaje recupera el aliento sino también el lector, que ante la vorágine de fragmentos inconexos no encuentra manera de asirse. La irrealidad en la que está inmerso "gracias" al narrador le impide ahora discernir donde radica la centralidad de la historia, del relato, y la repetición es el único elemento que puede introducir un punto de certidumbre, al menos a nivel discursivo. Las fuerzas centrífugas que aceleran la disolución del relato en un caos de fragmentos están llegando al límite de la coherencia, debido principalmente a esas labores de resistencia que ejercen las voces de aquellos otros que aparecen. La imposibilidad o impotencia narrativa de Quentin para someter todas las voces bajo el poder de la suya, subraya la necesidad que éste tiene de seleccionar ahora materiales más maleables y controlables, donde su omnisciencia pueda articularse más cómodamente. El presente es el campo propicio para tal labor, y a él es al que recurre, como ya vimos, cada vez que se ve en la inminencia de un desplome.

Hasta ahora, el narrador ha presentado todas las piezas de información necesarias para entender su máquina discursiva y psicológica, pero será a partir de este momento en el que los

agujeros negros de información, puntos de densidad informativa máxima, comenzarán a extenderse, a desarrollarse, a crecer dando sentido al caos entrópico que hasta ahora había precedido. Estos agujeros negros que hemos estado analizando ejercen tal influencia sobre los elementos contiguos que aún sin determinar su fuerza total si hemos comprendido su capacidad de influencia y transformación, algo así como su quantum gravitacional. Claro está que el presente en primera instancia se nos presentó como esqueleto constructivo del relato, y a través de él era posible ir articulando su estructura rizomática, demostrando entonces la interdependencia que mantenía con los puntos del pasado. La repetición nos había permitido elaborar series de información que aunque incompleta se presentaba como familiar, ignorábamos lo que era pero atisbábamos, casi inconscientemente, su lógica discursiva, a pesar de la violencia que ésta ejercía sobre nuestros hábitos de lectura. El continuo desplazamiento pasado-presente, parecía mostrar la actualización de una de las polaridades clásicas: interior-exterior, contemplación-acción. Pero a la vez y como hemos insistido constantemente, la suplementariedad o necesidad de ambos elementos, convierten esas polaridades en mecanismos estructurantes de una manera de comprender, interpretar y discernir. Ciertamente el campo exclusivo de ambos elementos, como demuestra Quentin en su relato, es tan ficticio, irreal e inestable que delimitarlo se convierte en misión imposible. Quentin en su doble acepción, narrador y personaje, es prueba fehaciente de tal hecho. Especialmente si ya estamos sumergidos en la ansiedad discursiva que nos ha transferido Quentin. Sometidos a la tiranía de sus restricciones y avalanchas, sólo esperamos la explosión de



sentido que anuncia, pero que constantemente se retrasa<sup>1</sup>. En este límite se encuentra el relato, toda vez que la sección anterior, narrada por su hermano, introdujo si cabe más incertidumbre y a la vez más necesidad de completar lo que aparece como fragmentario, incompleto. La linealidad de la lectura conmina, o al menos abre expectativas, a la conclusión, al cierre significativo. Pero en este caso, como en la sección anterior, la mayor parte de la información, aquella que proviene del pasado, está ausente o falta. El pasado en lugar de proporcionar una clave interpretativa para el presente, toma el sentido de éste, de tal forma que las escenas y acontecimientos que se avecinan dan sentido a esas memorias obsesivas que cada vez se repiten más, demostrando la interdependencia de ambos.

El presente rescata a Quentin personaje de morir en su propia memoria, como el personaje de Borges en "Funes, el memorioso" que muere de tanto recordar, y su esfuerzo mnemotécnico esconde el miedo por enfrentarse a la realidad de su existir concreto en ese día y lugar específicos, así como la necesidad de negociar urgentemente su identidad. Quentin despierta, como si de un sueño se tratara, rodeado por el escenario más propicio, anticipado antes del exordio paterno acerca de la virginidad: "The bridge was of grey stone, lichened, dappled with slow moisture ...Beneath it the water was clear and still in the shadow, whispering and clucking about the stone in fading swirls of spinning sky" (143). El agua del río y su

---

<sup>1</sup> De nuevo no podemos pasar por alto la afirmación de Irwin en *Doubling and Incest* que es la fuente de la que surge nuestra interpretación a este respecto, aquello que él denominaba la esencia del absurdo trágico en Faulkner y que partía de la idea de esta aseveración: "the sense of the meaningful as the always deferred" (14), y que en cierto sentido conecta al escritor de Mississippi con el barroco y su obsesión por acumular fragmentos a la espera de aquello que les da sentido, pero que nunca llega.

discurrir continuo se presentan como un escenario ya familiar, especialmente si atendemos a las anteriores ocasiones en las que el agua se asociaba a lo purificador y a la tranquilidad. Así, frente al frenesí de sus memorias el agua se presenta no solo como elemento tranquilizante sino como solución imaginaria a su angustia. Una solución que ya había anticipado al principio de esta sección (98), pero que en estos momentos aumenta su valor anunciando su inminente suicidio, en primer lugar como salida imaginada a su desasosiego, pero paulatinamente tomando fuerza ante la irresistible llamada de ese elemento, que va reclamando al protagonista a su lecho. Su aparición repetida añade a la familiaridad del escenario, la ansiedad por llegar a él, por decir algo que no dice pero que silenciosamente apunta (el propósito de su interés en volver a él). Además el río, y sus constantes vueltas a ese espacio concreto, le devuelve a Quentin la confianza en su propio acontecer y en sus decisiones, ya que aunque se halle perdido en el mundo de sus recuerdos, al menos encuentra que hasta cierto punto controla su devenir espacial: el destino concreto del vagar errático de Quentin es el que da sentido a la sinuosidad de su recorrido, al menos sabe donde va, y esa certeza de alguna forma proporciona coherencia a su particular peregrinación.

Si como antes habíamos analizado la obsesión de Quentin por la sexualidad de su hermana, por la pérdida de virginidad de esta, era una variación metonímica de los problemas con la suya, de la incapacidad para aceptar la parte natural que de esta le tocaba. Ahora parado en el puente, observando el agua, y abrumado por sus recuerdos, encuentra en este elemento una vía de escape a su situación, reafirmandose en sus propósitos. Ante la imposibilidad de aceptar su deseo sin asumir la mediación del objeto, encuentra en el

agua una forma de eliminar su objetualidad, lo material que le molesta y que ante su deseo urge a la utilización de los medios sexuales. Como en el exordio paterno en el que virginidad y pureza se unían, Quentin entiende que no puede sacrificar su pureza y la única manera de evitar tal sacrificio es eliminar aquello que conmina a la satisfacción. La vía ascética que propone es una de desencarnación, de desmaterialización, como si este procedimiento supusiera una purificación. Lo material, como ya vimos, se entiende como impuro y por tanto ha de ser eliminado. La virginidad de Quentin, lugar imaginario de pureza, preserva al despreciar su uso cualquier involucramiento. La urgencia que ante su hermana siente por satisfacer sus impulsos, se ve contrarrestada por la negativa, ciertamente alienante, a aceptar tal llamada, y como tal labor es imposible, no hay nada mejor que eliminar el objeto: ya notamos que la primera reacción era despreciar lo femenino, deslegitimarlo, pero en vista de la poca efectividad de tal medida el siguiente paso es anular la parte de él que con mayor fuerza actúa, y que indirectamente se vincula a lo femenino. Si en su discurso había relacionado el dolor que sentía por la pérdida de su hermana, con la automutilación que le contó Versh, ahora pretende a través de la mutilación o eliminación del objeto anular el deseo, como si el deseo fuera inherente al objeto, y sin él desapareciese tal urgencia<sup>2</sup>. En la

---

<sup>2</sup>Este es un mecanismo bastante frecuente en los héroes faulknerianos, en virtud del cual el objeto asume protagonismo y adquiere el poder sobre el sujeto que impotente parece condenado a su tiranía. Esta maniobra que deja pasivo al sujeto y que en un primer momento sitúa el eje trágico, resulta por otra parte una huida, un abandono de toda responsabilidad ante la eventualidad de su existencia. Ya que no puede controlar al objeto transfiere a él sus ansias de control, en una suerte de inversión especular. En ese sentido es interesante hacer referencia en este momento a una de las ideas centrales en la interpretación de Gresset, la fascinación, cuyo funcionamiento es idéntico al descrito: el objeto absorbe al sujeto de tal forma que le vacía por completo de agencia, transformándole en sujeto pasivo. Es más, la fascinación lo que provoca es un aislamiento, una inmovilización, el

lógica particular de Quentin el silogismo es simple: sin cuerpo no puede haber deseo, pues el último emana del primero.

El ascetismo de Quentin es un camino falaz y escapista, pues recurre a la supresión del objeto para evitar cualquier tentación. La incapacidad para controlar su sexualidad la traslada infantilmente a la supresión del objeto. Si el cuerpo urge al uso de los medios materiales para su satisfacción, en lugar de controlar tales impulsos ante los que es impotente, la solución es suprimirlos, excluirlos, anularlos. De nuevo la lógica de la exclusión y la supresión demuestra su estrategia. Y el agua por su carácter y simbología es uno de los elementos propicios para llevar a término tal solución ascética: "And maybe when He says Rise the eyes will come floating up too out of the deep quiet and the sleep, to look on glory" (144). Esta resurrección, desencarnado, que ya se ha repetido varias veces (98,110-11, 139), con la imagen surrealista de los ojos flotando ante la llamada celestial, no puede esconder la mezquindad de su intento, ya que como afirma Bleikasten: "Water delivers Quentin from his "shadow", from the curse of being burdened with a body and a sex. Dissolving the foulness of the flesh...What he expects from his suicide [in water] is a final purgation, washing him of the sin of existence" (*Ink* 89). A medida que transcurre el monólogo vamos constatando que el infantilismo de Quentin se convierte en patológico, no sólo porque no acepta el compromiso que como adulto tiene para con el mundo y su circunstancia, es decir, un problema

---

que contempla se ve absorbido por lo contemplado, de tal manera que se define a sí mismo como el lugar de una pérdida. La fascinación funciona como un vampiro sustrayendo del sujeto su sustancia, y convirtiéndole en un otro descarnado desposeído de estatus como sujeto por el objeto, que se convierte de esta forma en sujeto por inversión (*Fascination* 126). Tal vez lo que le falta a este brillante razonamiento sea solventar la propia fascinación que demuestra por su objeto de estudio, y transcender su aislamiento endogámico a esferas superiores de interpretación.

de adaptación o adecuación<sup>3</sup>, sino también porque su negativa le hace constantemente refugiarse en un mundo imaginario compensatorio, donde sus deseos pueden realizarse, al menos en palabras. Como certeramente afirmaba Freud al analizar el narcisismo: "La vida anímica infantil muestra una hiperestimación de sus deseos y actos mentales, la 'omnipotencia de las ideas', una fe ciega en la fuerza mágica de las palabras" ("Introducción al narcisismo" 2018). La tragedia de Quentin, y hasta cierto punto de la cultura del Sur a la que pertenece, es que aún sabiendo que ese mundo ideal está ya obsoleto y fuera de vigencia, continua invirtiendo emocionalmente en él, como si su deseo fuera a cambiar tal situación

Sin embargo, la vía ascética tiene un fin que es la unión mística<sup>4</sup>, la fusión en la llama espiritual de los dos espíritus puros.

---

<sup>3</sup> Gresset propuso este punto de inadecuación como el rasero a través del cual debíamos medir la capacidad de los hermanos y narradores en *The Sound and the Fury* para conformar su propia identidad en un doble sentido, consigo mismos y con el mundo. Quentin resulta ser el que con menor acierto consigue superar la prueba pues vive alienado consigo mismo y por tanto es incapaz de integrarse en el mundo o la realidad circundante, retirándose primero del mundo en su continuo ensimismamiento, y más tarde de la vida con su suicidio ("The Ordeal" 173, 175-76).

<sup>4</sup> No podemos dejar pasar por alto este nuevo puente que une la aspiración moderna de inmaterialidad con el ideario barroco, en el que la espiritualidad era el más alto grado de cultura. El florecimiento de la mística y especialmente en la península ibérica coincide con una reafirmación de unos valores que se veían amenazados y cuestionados en partes de la Europa Central donde nuevas ideas había roto la homogeneidad religiosa. La situación después del Concilio de Trento plantea similitudes con la de principios del siglo XX pues en ambas se está produciendo un cambio o transformación que produce el disgusto de los que disfrutaban de los privilegios del antiguo modelo. España en plena decadencia económica y endeudada por las sucesivas guerras religiosas enfrenta su decadencia con su vista puesta en la espiritualidad, pero este hecho no puede hacernos olvidar que tras esas guerras había unos intereses políticos y económicos concretos.

Además, en la experiencia mística del barroco español se transcribe la experiencia religiosa como una amorosa, cargada de tintes eróticos. La alegoresis barroca posibilita la subsunción del hecho material en el idilio pastoral de los amantes, sin por ello perder el valor religioso. Mas esta unión mística que predicaba el tránsito ascético, la purificación material, estaba enraizada en un compromiso con el propio mundo al que se retornaba. Sin

Quentin en última instancia busca la unión con su hermana, la reunión que da sentido a su vía ascética de desprendimiento material. Pero la unión a la que pretende llegar se alcanza después de realizar aquello que le condenaría al infierno. La pureza de los hermanos se construye sobre el acto más impuro: el incesto. A través de éste ambos (Caddy y Quentin) podrían acceder al espacio protegido: "If it could just be a hell beyond the clean flame the two of us more than dead. Then you will have only me then the two of us amid the pointing and the horror beyond the clean flame... Only you and me then amid the pointing and the horror walled by the clean flame" (144-45).

Más esta solución imaginaria, el incesto, que repetidamente expone a su padre, pretende conseguir el aislamiento gracias a un hecho que es el punto de inflexión en la constitución de la oposición estructurante que subyace bajo toda está dinámica: naturaleza/cultura. El incesto se erige como la condición de posibilidad de esa estructura que sustenta el sistema, pues su prohibición es la que instaura la ley que da origen al orden social y las codificaciones posteriores. Entonces el incumplimiento de la ley pone en evidencia esa dicotomía y la pretendida diferencia de los términos, además de poner en marcha los mecanismos sociales de represión y exclusión. Paradójicamente Quentin representante de la clase que defiende la cultura como marca de superioridad rompe el orden a través de aquello que es la ley más primitiva, demostrando

---

embargo, la ascética moderna desvirtúa el frenesí místico al utilizarlo como vía de escape hacia un dominio menos comprometido y más placentero, lejos de la realidad concreta de su propia existencia. Quentin así lo demuestra, ya que pretende alcanzar una suerte de unión mística con su hermana obviando todo aquello que le interpela como sujeto histórico concreto, su propia materialidad y lo que esta convoca (tiempo, carne, impureza, mujer, negro, etc...).

entonces su propio primitivismo al plantearse llevar a cabo el acto más animal, dejándose arrastrar por sus instintos sexuales. A estos efectos es interesante señalar la conexión existente entre el grupo social que pretendía ser el modelo de superioridad sobre cualquier otro y aquellos dentro del sistema que eran tenidos como los más inferiores, casi animalizados: los esclavo y sus descendientes. Ambos grupos contradecían el ideal de progreso y evolución de la época. Mientras esos otros primitivos amenazaban las tesis evolucionistas y eran definidos como vestigios de una etapa anterior de la evolución; la aristocracia de la plantación supuestamente superior estaba en franca decadencia mostrando signos de su caída similares a los adscritos a los primitivos<sup>5</sup>, dejándose llevar por los más "innobles" instintos. Estos "nobles" demostraban la degeneración de una clase cuya posición nada tenía que ver con el conocimiento sino con el poder. Este hecho no sólo ponía en tela de juicio la superioridad de esa clase sino también todo el sistema de valores que lo sustentaba. La coalescencia de lo sexual y lo social en el incesto manifiesta la fuerza que en la articulación de la cultura tiene la represión de las fuerzas ocultas o incontrolables que la primera resume. Si lo sexual está vinculado a lo animal como explícita Quentin al referir a su hermana y su amante como los cerdos de Euboleo, aquellos que Kronos despena en el Hades al desposarse con Perséfone: *"running the beast with two*

---

<sup>5</sup> Es entonces cuando la barbarie que ellos - la aristocracia de plantación - había distribuido generosamente entre aquellos que soportaban su sistema parece tener su origen en ellos mismos. La clase media que paulatinamente iba ganando posiciones en la configuración de la mentalidad americana se hacía con el control de los estereotipos y excluía a ambos como signos de degeneración por exceso y por defecto. Esta labor excluyente repetía por tanto la de aquellos que también los habían excluido, perpetuando la estrategia y asegurándose ante posibles amenazas. Es entonces cuando se vuelve a poner en tela de juicio el binarismo civilizado/primitivo, volviendo a resaltar la necesidad que el civilizado tiene para articular su posición, ese doble enlace cuya utilidad han explotado los post-estructuralistas.

*backs and she blurred in the winking oars running the swine of Euboleus running coupled within how many Caddy"* (184); y también refiere a lo femenino como el origen de esos impulsos, frente a la inocencia del hombre ignorante, hecho este que constata en la aventura pseudo-erótica en la que Natalie y Quentin juegan con esas mismas referencias descubriendo a través de ella los misterios de la sexualidad:

It's like dancing sitting down did you ever dance sitting down? [...]How do you hold to dance do you hold like this  
Oh

I used to hold like this you thought I wasn't strong enough didn't you

Oh Oh Oh Oh (168).

Entonces lo femenino es equivalente a lo animal, o la parte natural que pervive y que el hombre ha expulsado/reprimido de su espacio puro e inmaculado. De la misma forma, si se vinculaba lo racial, entendido como lo no blanco, con lo animal, como la aventura de Louis Hatcher manifestaba, entonces el tríptico está completo: mujer-negro-sexualidad/animalidad.

Además lo natural o animal refería aquello que estaba fuera de la agencia del hombre como su propia materialidad y aquello que conllevaba, y sobre lo cual no tenía control. La estrategia era en todos los casos parecida, si no igual: excluir, reprimir, expulsar, rechazar<sup>6</sup> todo lo que no se atuviera a tal control racional, en

---

<sup>6</sup> En este sentido disentimos de la lectura deconstructiva que Derrida hace de Freud ("Freud" y "Archive Fever"), no tanto en el resultado como en las aporías que presenta para defender su tesis: "Repression, not forgetting; repression, not exclusion. Repression neither repels nor flees, nor excludes an exterior force; it contains an interior representation, laying out within itself a space of repression" ("Freud" 196). La equivalencia que nosotros hemos establecido entre esos términos (excluir, reprimir, expulsar, rechazar)



primera instancia. La serie en el relato de Quentin es coherente con esta argumentación y cada vez que se rechaza o excluye algo resuena en el conjunto de exclusiones que ha llevado a cabo, sumándose. En un principio rompe el reloj manifestando su insatisfacción con el tiempo y su labor, más tarde excluye la realidad concreta del negro para suplantarla con la imagen ideal que ha creado su cultura, se expulsa a la mujer (como hace con su madre) del espacio de la pureza y el bien, rechaza su propio cuerpo como agente de su destrucción en el baño purificador de las aguas, y para finalizar intenta acceder al fuego del infierno para purificar algún resto olvidado. Pero desgraciadamente cuanto más se reprime, más se excluye y más se rechaza con más fuerza surge aquello que se ha excluido, reprimido, y rechazado y ya sin el control del sujeto. Surge el tiempo, inexorable en sus múltiples relojes, demostrándole que su ser depende de su existir, y que existir es siempre un camino hacia la muerte que es el fin natural. Surge Louis Hatcher y aquellos otros ex-esclavos que le recuerdan como "the Deacon" que no son proyecciones suyas sino seres reales viviendo en un momento concreto. Surge su hermana explicitando en el uso discreto de su sexualidad, el control que sobre ella tiene y apelando a la de Quentin que impotente no acepta ni tan siquiera su

---

está más que justificada por lo que denominamos la lógica deglutoria de la economía psíquica que se rige por el principio del placer, aquel que conmina a la interiorización cuando place y al rechazo cuando disgusta, como queda bien claro en "La Negación". Pero tales equivalencias como venimos argumentando no suponen la desaparición, la destrucción de lo displaciente sino que esto queda inscrito/impreso en el mismo acto que cancela su entrada. La memoria pues no solo recoge aquello que ha sido aceptado y es placentero sino que también guarda la impresión de aquel rechazo y la violencia que lo produjo, de ahí que lo que se ex-cluye, re-prime, re-chaza o ex-pulsa queda inscrito como ausencia en lo que se in-cluye, im-prime, acepta e intro-duce estableciéndose como horizonte de posibilidad de esto último. Lo que en un primer momento podríamos pensar se encuentra fuera, en el exterior esta impreso en el interior cargado con un exceso cuya potencia supera fácilmente cualquier censura o prohibición.

aparición. Pero ante todo este cúmulo de evidencias, Quentin como la cultura a la que representa, se niega a aceptarlas y las rechaza, pues pretende en ese rechazo negar lo real, lo concreto apelando a una realidad superior, espiritual, hecha a medida y semejanza de sus deseos, en la que se recluye, aislándose e impidiendo el acceso a cualquier prueba que demuestre lo contrario.

De nuevo la actualización de ese juego de transacciones que según Simpson articulaban la mentalidad del Sur acaba por privilegiar el lado imaginario, el sueño, el cronotopo idílico-pastoril de un mundo ya perdido y que se basaba en la mayor de las explotaciones. La idea al ver frustrada su realización deviene en ideal, y ni tan siquiera se pretende ya que funcione, su existencia mitificada compensa sobradamente en una economía cultural que ve multiplicada su ansiedad y angustia a medida que todo aquellos sujetos que se escapan del control racional, o del ideal impuesto, son contemplados como amenazas de un sistema ya obsoleto, pero cuyos frutos no deseados se encuentra constantemente. Y el incesto es la prueba más evidente de esta situación por la que se pretende aislar el acceso a la propiedad a través del hecho que la instituye. En el intento de proteger el núcleo de la familia de cualquier intruso que introdujera lo impuro o contaminara, se acaba restringiendo el uso de la mujer a los miembros de la familia, perpetrando entonces la mayor de las degeneraciones cuyo castigo tradicional es la subnormalidad (de la que Benjy es buen ejemplo) en el terreno biológico, y la extinción en el genealógico, que a fin de cuentas es lo que pasa a los Compson, si atendemos a que Quentin II es la única descendiente y no sólo es mujer sino fruto ilegítimo y desprestigiado. Luego el incesto es la negación de la cultura y la vuelta a lo primitivo, en tanto que niega la labor de represión

necesaria para superar esos instintos primarios y se deja llevar por ellos.

¿Sobre qué se sustenta ahora todo el sistema de oposiciones estructurantes de esa civilización superior? Como en el sueño jeffersoniano, el ocio cultivado de estos aristócratas indolentes acaba por degenerar, ya que para mantenerlo dependen del trabajo de otros, lo que Godden llamaba "the slave labour trauma" ("Rosa C." 41). Mr. Compson arenga a su hijo con una ironía que parece trascender su circunstancia específica pero que demuestra en última instancia el desgaste a la que ésta le somete. Mientras Quentin se resiste a aceptar las explicaciones generales que le da su padre, éste que predica distanciamiento estoico con los pormenores y rutinas de la vida diaria, acaba matándose alcoholizado por la desgracia de su hija y cediendo a las exigencias de la moralidad pequeño-burguesa de su mujer, a las que quizás es menos ajeno de lo que pretende, a pesar de sus arrebatos caballerescos<sup>7</sup>.

En este mundo al revés que propugna Quentin, del ascetismo primero, engañoso tal vez, en tanto que busca la "gloria" inmaterial, se desliza a un misticismo heterodoxo por el que la reunión propiciada por esa desencarnación anterior revela ahora su claro contenido sexual. La reunión mística invertida a través del fuego

---

<sup>7</sup> En este sentido debemos hacer notar que la actuación de Mr. Compson en relación a la situación de Caddy es bastante cínica. En un primer momento, propone e instiga a su mujer para que vayan a buscar marido a un balneario: "I was thinking that as soon as you feel better you and Caddy might go up to French Lick" (126), escondiendo al pretendiente el estado de su hija. Y más tarde cuando el marido le reclama acaba reconociendo el engaño, en lo que llamamos un arrebato de honestidad caballerisca, absurda una vez que ha maquinado toda la estrategia con boda incluida. Acepta esa moralidad de las apariencias, para arrepentido volver a los principios. Su retórica precisamente habla de eso su obsesión con las formas, con el exterior, pretendiendo con esto proteger un interior cuya pureza o inocencia nunca ha existido, pero que se convierte en una excusa buena para manifestar su horror.

infernale, acaba solucionando el dilema ante el que se enfrenta el narrador. La sexualidad, que evita en la vía ascética, se convierte en el elemento a través del cual se completa la unión. El agua proporciona la disolución y el fuego la reunión, de tal manera que evita gracias al primero cualquier referencia a su sexualidad, sublimada en el fuego purificador del infierno, al que curiosamente llega a través del incesto. Purificado gracias al fuego, puede alcanzar el estado deseado ("more than dead") fuera del tiempo, ajeno a su devenir, y así lejos de su alcance, hallarse en un espacio claramente delimitado por las llamas que los aíslan completamente ("walled by the clean flame"). Esta reunión exclusivista a la que sólo ellos tienen acceso aseguraría por una parte la exclusividad en el disfrute del objeto, la pureza del tal uso, así como su control, al que nadie impondría restricciones; y por otra evitaría la intromisión de cualquier "otro" que pudiera contaminarlo. La gloria convertida en infierno si de esta manera se consigue el mismo propósito, como ya señaló Olga Vickery: "Incest can convert this paradise [of innocence] into hell, thereby maintaining the same order but in reverse. Sin instead of virtue, punishment instead of bliss. The isolation through innocence can become isolation through sin" (188).

Pero el problema radica en que esta solución es imaginaria, y su irrealdad, su carácter ficticio, la protege de cualquier intromisión no deseada. Como el diálogo que mantiene la llama con el visitante en el "Infierno" de la *Divina Comedia* de Dante y que T.S. Eliot eligió como encabezamiento de "The Love Song of J.A. Prufrock", en el que sarcásticamente habla con el visitante a sabiendas de que este no volverá nunca al mundo de los vivos:

S'io credessi che mia risposta fosse

a persona che mai tornasse al mondo  
questa fiamma staria senza più scosse.  
Ma per ciò che giammai di questo fondo  
non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,  
senza tema d'infamia ti rispondo.

Las palabras de Quentin nos hablan desde otro lugar<sup>8</sup>, y de quien sabe que no hay vuelta posible ("...di questo fondo/ non tornò vivo alcun"), y por mucho que lo intente, su negativa a aceptarlo contrae necesariamente una deuda alienante con la realidad, de la que no hay escape. El aislamiento purificador<sup>9</sup> que elucubra para mantener esa isla de pureza, y de poder, encubre sus propios intereses en perpetuar una situación, ya perdida aunque queden vestigios, ruinas. Sus palabras son una ficción construida como alternativa

---

<sup>8</sup> En cierta manera el discurso con el que nos enfrentamos es el de un muerto que, como Lázaro, ha resucitado para contar su historia, es una historia desde ese espacio incógnito. Además, como la llama del infierno de Dante, el narrador habla porque sabe que en el viaje de su personaje no hay retorno, se va a un fin cierto por un camino incierto. Este sería entonces el nivel máximo de divergencia entre Quentin narrador y personaje. El primero sobrevive al segundo para contar su historia, llevando a cabo la purificación que tanto le obsesiona: ser sólo espíritu, voz incorpórea que nos habla desde otro tiempo y otro espacio. Se propone entonces como una solución al dilema de Quentin, y de la mentalidad que representa, en el que las dualidades son el mecanismo básico de funcionamiento: cuerpo/mente, materia/espíritu, etc.... La voz de Quentin surge para afirmar su victoria sobre el cuerpo que le atenazaba, y al hacerlo demuestra la precariedad de tal victoria, ya que con ella se pierde cualquier vía acceso al mundo donde ese teatro tiene lugar.

<sup>9</sup> Uso esa expresión y reconozco la deuda que contraigo con Moreland (1-23) que lo utiliza como uno de los argumentos principales en el estudio de la obra de Faulkner. Lo que el denomina "self-purifying exclusion" contiene toda la densidad significativa que caracteriza la estrategia que refiere. Por una parte es una exclusión cuyo fin último es purificar del cuerpo social de aquellos otros que lo contaminan por no ser parte de él, y por lo tanto se aísla para defenderse de cualquier elemento extraño. Pero por otra parte y este es el segundo sentido que adaptamos a nuestro análisis, es purificar (purifying) de sí el cuerpo (self) que le contamina, excluyéndolo, evacuando de esa entidad imaginaria lo material de su propio ser: esencia sin existencia. Una estrategia que se inscribe dentro de todas las otras que pretenden excluir lo Otro que se considera diferente, sea cual sea su codificación. Se defiende ingenuamente la identidad homogénea del sujeto frente a la subversión, también imaginaria, de lo otro como elemento desestabilizador y disruptor.

imposible a la realidad, y como palabras quedan a pesar de su precariedad:

'I am Lazarus, come from the dead  
come back to tell you all, I shall tell you all'  
If one, settling a pillow by her head,  
should say: 'That is not what I meant at all.  
That is not it, at all.'

"The Love Song of J.A. Prufrock"

En el mundo imaginario de Quentin como en el de Prufrock, y como en el de muchos héroes faulknerianos, la ceremonia suplanta el compromiso, y las palabras los hechos. En el drama de Quentin, el estrépito apocalíptico del fuego acaba por hacer desaparecer cualquier otro elemento que moleste u obstruya su inmaculada unión, y como Prufrock lo mejor es seguir vagando por ese mundo de detalles nimios, y hasta cierto punto molestos, antes de convertirse en llama, espíritu puro despojado de la carne, reunido en unión mística con Caddy, o al menos con la ficción de Caddy que se ha fabricado. Pero tal vez el héroe de Eliot abrumado por el tedio y la alienación modernas se conforma estoicamente con las palabras, a pesar de la admonición de Dante. Mas Quentin se conforma con ellas por que piensa que son las que pueden rescatarle de su angustia, pero cuanto más habla mayor es la urgencia por solventar su problema de inadecuación, mayor su ensimismamiento, y más duro entonces su despertar que como el de Prufrock se convierte en un ahogo, al ser despertado por las voces humanas de ese particular limbo acuático, tan semejante al destino de Quentin, tan real:

I grow old... I grow old...

(...)We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
Till human voices wake us , and we drown.

"The Love song of J.A. Prufrock"

## 9.2.- La geografía del deseo

Mas el presente y el mundo que le circunda es ajeno a la agitación de Quentin, que como personaje continua absorto su paseo por el río, y al que la discusión y los juegos de unos niños, esas voces humanas, demasiado humanas, le despiertan, funcionando como si de un reclamo de realidad se tratara. Es en este momento en el que como anticipábamos, el presente se adueña de la narración. Los niños a diferencia de Quentin saben lo que buscan ("They knew the fish. He was a neighbourhood character," 145). Estos demuestran que todavía existe un mundo fuera de aquel del narrador, y comienza un diálogo fresco y casi humorístico entre ellos y Quentin acerca de la captura de la trucha, que con cierta admiración Quentin observa deslizarse sin movimiento aparente, tal vez porque la trucha, como él, es el único pez que hay en el estanque ("He ran all the others out," 147), convertido en la máquina transformadora del narrador en un paraíso de soledad, aislado por el agua de cualquier otro elemento, desplanzándose por el espacio sin movimiento ("The arrow increased without motion," 145), como Gerald, como las gaviotas ("like an apotheosis, mounting into a drowsing infinity where on he and the gull, the one terrifically motionless, the other on a steady and measured pull," 150), en una solución a todas luces curiosa. Parece una constante en el monólogo de Quentin, la constatación de que pueda existir un tipo

de desplazamiento que niegue el tiempo al reunir la quietud y el movimiento en una síntesis que se resuelve en un espacio absoluto, ajeno al tiempo y al cambio<sup>10</sup>. En la ecuación imaginaria del narrador el tiempo se convierte en una coordenada accidental, inexistente en el dominio superior del espacio. Una geografía del deseo ya conocida y cuyos referentes son fáciles de descubrir, pues a ellos refiere constantemente: Edén, paraíso antes de la caída o la versión pastoral del Sur, la plantación, cronotopo idílico e inmaculado donde la pureza, la virginidad y la originalidad estén intactas, igual que el sistema de poder y hegemonía que las creó.

Esta escena se abre como un palimpsesto hacia otros momentos de su pasado y principalmente hacia aquellas escenas que ya aparecieron en la sección de Benjy, todas referidas a su infancia y a los juegos en el riachuelo cerca de la casa. En cierta forma las escenas anteriores de purificación y purgación por el agua refieren a aquellas otras de su infancia, en las que los niños de la familia Compson con los hijos de los sirvientes bajaban al río, narradas en la sección de Benjy, y principalmente aquella que podemos considerar la matriz del relato<sup>11</sup>, la del día del funeral de

---

<sup>10</sup> Walter Slatoff fue el primero que acertó a describir esta síntesis de opuestos, entre otras, que según él es una característica de toda la obra de Faulkner, que él adjudicaba al "desire to transcend the usual rational processes of comprehension," (241). En esa búsqueda de transcendencia es donde el crítico encontraba la clave de la producción de Faulkner: el fallo, como prueba de la imposibilidad de transcribir en palabras o imágenes el todo de la existencia, la inefabilidad del objeto (242).

Sin embargo, nuestra solución no invalida la interpretación formal de Slatoff, sino que intenta descubrir su mecanismo de funcionamiento allí donde aparece, así como la razón de su uso. La fascinación de Quentin, y no de Faulkner, por ese movimiento sin tiempo, pensamos va más allá del hecho estilístico, de la búsqueda infructuosa de la expresión correcta, y se carga de valor alegórico en el contexto particular del narrador.

<sup>11</sup> Hecho que el mismo Faulkner confirmaría en multitud de ocasiones: "That began as a short story, it was a story without plot, of some children being sent away from the house during the grandmother's funeral" (*Lion* 146).



la abuela (19-21, 22-23, 25-32, 38, 39, 42-43, 44-45, 53-55, 76, 89, 90-92). En la escena de la sección de Benjy los niños juegan y Caddy demuestra su independencia y carácter, quitándose el vestido y recibiendo entonces una bofetada de su hermano, Quentin que ya desde temprana edad manifestaba su preocupación censora. Pero no sólo refiere a aquella escena en la que Quentin es uno de los protagonistas sino a todas las otras en las que el mismo escenario aparece. La escena de los niños sitúa a Quentin frente a su propia circunstancia y la de sus recuerdos como un teatro vivo, y a partir de ellos se permite elaborar cierta teoría del relato<sup>12</sup>, como si le devolvieran el interés por las cosas y su análisis: mirándolos se ve él mismo, como si fueran una escenificación de la obra de su biografía infantil, pero con diferentes actores. El único personaje que falta es el femenino que aún no ha aparecido. Él mismo se ve reflejado en aquel de los niños (Kenny) que no acepta la voluntad general, y decide ir a otro sitio, porque no quiere bañarse: "go on then mamma's boy. If he goes swimming he'll get his head wet and he'll get a licking," (152). Él como Quentin, en la escena del funeral de la abuela, taciturno y temeroso siente una preocupación excesiva por lo que dirá su madre en relación a la conducta de los hermanos y especialmente de su hermana Caddy, responsabilidad que Quentin asume penosamente en ausencia de sus padres.

---

<sup>12</sup> Es en esta escena donde oyendo discutir a los niños elabora en torno a ellos una disquisición que parece hacer referencia más al deseo de Quentin narrador, de tal forma que sus deseos se hicieran realidad a partir de las palabras, que a la escritura de Faulkner novelista: "They all talked at once, their voices insistent and contradictory and impatient, making of unreality a possibility, then a probability, then an incontrovertible fact, as people will when their desires become words" (146). Pero esta disquisición retórica debemos enmarcarla dentro del diálogo de los niños, y de la tendencia de estos a ver satisfechos todos sus deseos, hasta el punto de pensar en el poder de la palabra para convocar el objeto. Pero esta ingenuidad infantil, o si queremos inocencia, parece más patética en el caso de Quentin.

La repetición de esta escena de juego infantil se carga de significación en el contexto de la obra, pues como en otros casos comenta indirectamente la propia situación de Quentin, de su infancia, algo de vital importancia en su discurso, pues es ahí donde explícitamente nos van dirigiendo sus recuerdos cada vez más próximos a las "escenas primarias", aquellas que de diferente forma repiten, asegurando en su repetición su presencia vicaria. De la misma forma que en el relato psicoanalítico, Quentin narrador va indagando en escenas cada vez más antiguas de su biografía como si en ese repaso retroactivo intentara darnos las claves de su malestar, de sus trastornos y de su comportamiento. Así la lucha pertinaz del personaje para desbaratar cualquier tipo de determinismo (sus ansias de originalidad) se ve contrarrestada por la misma dinámica de la narración que intenta instaurar la secuencia causal de hechos -"the sequence of natural events and their causes" (220) que le dice su padre- que etiológicamente descifre el enigma de su persona. Pero el intento es infructuoso, por la incertidumbre generada en torno a él en su doble acepción. De la misma forma no podemos aceptar la explicación que pretende justificar el comportamiento de Joe Christmas en *Light in August* por el relato de su infancia en el orfanato o con los MacHearn, ni la sucinta psicobiografía de Popeye en el capítulo XXXI de *Sanctuary* es clave suficiente para dar cuenta de su particular historia; tampoco lo son los retazos distorsionados y dispersos que constituyen su propia visión del pasado, tamizado a través de su propia voz, ya que en el resto de las secciones sólo se hace referencia a su desgraciado final. Siempre existe un exceso que supera la eventualidad del personaje, así como la potencia de los acontecimientos que suponemos decisivos en su relato, como en

todos los casos siempre es mayor la parte que queda oculta que la conocida y tenemos que interpretar en base a esa carencia, que la fragmentariedad del relato multiplica.

En el caso de Quentin y de sus hermanos resulta excesivo la acusación que muchos de los intérpretes han hecho, señalando a Mrs. Compson como origen de la tragedia filial. Cleanth Brooks es el ejemplo paradigmático de esta posición: "Mrs. Caroline Compson is responsible for the family malaises" (*Faulkner I* 334). Opinión esta compartida y repetida innumerables veces, como si nosotros, intérpretes, necesitáramos también descifrar el origen del mal de Quentin y de su familia culpabilizando de todo a aquella persona dentro de la novela que se supone agente de destrucción, para lo cual únicamente contamos con las versiones de sus hijos, y especialmente la de Quentin y Jason, cuya objetividad y fiabilidad son mínimas, aunque como ya comentamos también Mrs. Compson tiene la oportunidad de dar sus razones y su punto de vista, enmarcado por la voz reprobatoria y rencorosa de su hijo. Pero nosotros no podemos perpetuar esa maniobra de exclusión y inculpación de la mujer que el narrador, como la cultura a la que pertenecía, efectuaba, aislándose para proteger de esta manera su pureza e inocencia infinitas<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Richard G. Moreland articula la mayor parte de su libro sobre Faulkner, y especialmente los dos capítulos dedicados a *Absalom, Absalom!* y la introducción, en torno a la repetición compulsiva de esas escenas de exclusión social que el denomina purificadora, y que en las diferentes novelas de Faulkner servirá para poner de manifiesto el interés de ese sujeto que repite en mantener un estatus y posición privilegiada, apartando lejos de sí cualquier intruso u circunstancia que pudiera traer algo diferente. En resumidas cuentas, la lucha de lo idéntico para permanecer siempre igual a sí mismo, a pesar de las muestras de lo heterogéneo que se van acumulando justo en la frontera de su dominio, y la violencia necesaria para impedir su acceso (28).

La mirada retrospectiva del narrador descubre en la infancia un espacio y un tiempo incorruptos y puros que nostálgicamente anhela, pero que el elemento femenino se encargó de destruir con su irrupción o presencia. La escena del Génesis bíblico se repite *ad infinitum* y este movimiento exclusor y purificador perpetúa tal tradición que alarga su sombra hasta nuestros días. Como en el relato freudiano, la infancia en la mansión se convierte en el cronotopo idílico en el que se sitúan el paraíso, al que se mira con nostalgia, y su expulsión de él, evento este último que se observa con rencor y resentimiento, y que se intenta reprimir y olvidar de la versión idílica que la nostalgia crea. La consciencia del paraíso se tiene una vez abandonado tal lugar, y se genera más bien como respuesta a la desposesión presente que al disfrute pasado. En el proceso de idealización de ese tiempo y espacio se procede, como no podía ser de otra forma, a la depuración y sublimación de todo aquello que pueda estropear o manchar esa versión, algo que se excluye y rechaza situándose en otro espacio desde el que continua ejerciendo su poder negativo. Por tanto, la vuelta a la infancia no sólo conlleva la visión idealizada de ese tiempo sino también la súbita aparición de esa otra parte que reprimida o excluida va intrínsecamente unida a la primera. Como bien ejemplifica Quentin que es incapaz de alejarse en su continuo volver hacia el pasado de los momentos traumáticos que con él vienen, como deuda. El olvido es inseparable de la memoria como lo implícito de lo explícito, y la repetición es la forma más clara que tiene la memoria de hacer presente aquello que ya no es, sino en la versión subjetiva y selectiva que realizamos.

La repetición se presenta entonces como una estrategia que articula todo el valor paradójico que antes señalábamos en relación

al pasado. Recordar es repetir un pasado que ya no es y que no puede volver a ser, pero que está inscrito como marca en el presente, ausencia significativa de una presencia imposible de recobrar. Y ese es el drama que escenifican los hermanos Compson (Benjy, Quentin y Jason): la imposibilidad de olvidar el olvido deviene en una imposibilidad de vivir el presente, como afirmaba Nietzsche en *La Genealogía de la Moral* (65-6). Todos ellos, aunque de forma diferente, demuestran esa incapacidad de vivir un presente saturado de pasado, y repiten este último como si tal acto conllevara la vivencia de lo mismo. Algo posible sólo en la lógica de la narración, en tanto que como ya vimos, la fragmentación y distribución de las partes permite colocar esos dos tiempos al mismo nivel pero con el efecto secundario de contraer una profunda alienación con el presente.

Este hecho nos sitúa frente a una disyuntiva, a saber: ¿es el pasado el que con tanta fuerza atrae a su constante repetición, o es la insatisfacción con el presente, el malestar moderno, la que proyecta sobre el pasado la imagen idealizada de un tiempo que no fue, y que como tal, y gracias a su inaccesibilidad, puede ser manipulado al antojo del sujeto? La respuesta no es fácil como tampoco lo es la presunta manejabilidad del pasado, ya que el sujeto no tiene poder sobre lo que recuerda u olvida, es decir, no decide que partes recuerda y que otras olvida, sino que se ve impotente ante esa labor. Si atendemos a la explicación del maestro vienés, como si de una lógica deglutoria se tratara, se traga o asimila lo que place y se rechaza o devuelve lo que disgusta. Mas como el mismo afirmaría, esa distinción primaria no es tan tajante, pues aquello que se excluye o rechaza no desaparece sino que se queda en el inconsciente reprimido y surge cada vez que aparece el

acto al que va unido, pero de forma diferente para superar la censura del consciente. En otras palabras, lo que se olvida, lo que se reprime o lo que se excluye acaba apareciendo de forma súbita, incontrolada, muchas veces inscrito como marca de su ausencia en lo que se recuerda, y la repetición señala en esa dirección. Un análisis detallado de esta puede desvelar y aclarar problemas en torno a la interpretación de esta novela y otras de Faulkner. No podemos olvidar que el mismo Faulkner aseguró que *The Sound and the Fury* se construyó a partir de los diferentes e infructuosos intentos por contar la misma historia por parte de los cuatro narradores<sup>14</sup>.

Volvamos pues a la escena en la que habíamos detenido el análisis. Quentin en el puente charla con los niños que discuten y pelean para hacer prevalecer su versión de la trucha que inmóvil se desplaza en el estanque. La escena contiene todos los elementos característicos de lo que podríamos llamar un idilio bucólico-pastoril infantil, aquello a lo que Bakhtin denominaba el cronotopo idílico y cuya fertilidad queda patente en el desarrollo de la novela (*Dialogic Imagination* 224-36). Dentro de este cronotopo se incluían elementos fundamentales que reafirmaban el estrecho vínculo existente entre un tiempo y un lugar específicos: la infancia y la plantación, como jardín edénico del Sur, y en el caso de los Compson, el hogar y principalmente el espacio reservado para el disfrute de los niños, aquel en el que podían actuar lejos de la

---

<sup>14</sup> "...I told the idiot's experience of that day and that was incomprehensible ... so I had to write another chapter. The I decided to let Quentin tell his version of that same day, o r that same occasion so he told it. Then there had to be the counter point which was the other brother Jason. By that time it was completely confusing. I knew that it was not anywhere finished and then I had to write another section from the outside with an outsider, which was the writer, to tell what happened in that particular day.... That is I wrote the same story four times (*Lion* 146-47).

vigilancia paterna: el riachuelo o "branch" en el que jugaban. Este sub-cronotopo, pues refiere a un lugar específico dentro de la plantación, restringe, si cabe más, la posibilidad de acceso. De esta manera, esta escena presente repite de forma conspicua aquella otra que apareció en la sección de Benjy y que como ya dijimos es la matriz del relato infantil de los Compson, en el que aparecen todos los hermanos, anticipando su futuro. En la escena presente están todos los elementos (naturaleza, infancia, agua, juego, mujer) que de una manera u otra han ido apareciendo fragmentariamente a lo largo de esta sección y la conjunción de todos esos es la que produce un efecto de familiaridad, que facilita la labor metafórica de asociación, viendo esta escena como sustituta de otra en la que los personajes son más pertinentes a la particular historia del protagonista. Un hecho que pondrá de manifiesto al continuar insertando dentro de las escenas finales en el presente, otras del pasado de las cuales toman sentido o viceversa. Se entabla entonces un diálogo fluido entre estas escenas y las del pasado, gracias al cual el relato va generando coherencia retroactivamente, es decir ahora toman sentido aquellas partes de la sección que habían aparecido antes. En cierta manera, las escenas que aparecen desde este momento, como ya anticipamos, explotan aquellos puntos de máxima densidad informativa cuya entropía mermaba nuestra comprensión. No cabe duda de que el presente facilita la manejabilidad de los materiales y a partir de éstos su negociación o diálogo con el pasado, con el recuerdo: el presente pone en evidencia las faltas o exclusiones que se realizaron en el pasado, y aparece muchas veces como comentario irónico de aquel. De nuevo la relación paradójica (o paródica) entre presente y pasado

manifiesta la indisolubilidad del vínculo entre ambos, y la repetición se encarga de hacérselo ver.

Debido a ese efecto acumulativo, que ya enunciará Beck ("W. F. Style" 150), y propiciado por la repetición, es posible afirmar, en contra de lo que muchos lectores ha afirmado, que la comprensión es mucho mayor y más fácil, no sólo porque el nivel de fragmentación sea menor y menos dañino, sino porque la familiaridad con el material lo posibilita, de tal forma que se cargan de valor alegórico aquellas escenas anteriores gracias a estas presentes que están más desarrolladas y que prácticamente las completan aunque de forma diferente. La repetición como vimos permite gracias a la sustitución aportar datos omitidos en el recuerdo o memoria selectiva que se tiene del pasado.

Básicamente el escenario permanece inmutable, el marco natural encuadra toda la acción, y la infancia se torna en el tiempo de los personajes cuya despreocupación y frescura hacen el tránsito más sutil. La secuencia de escenas que desde este momento se iniciará completará la particular versión de Quentin. El fuego purgador y purificador había conducido al personaje hacia su espacio deseado, y la infancia había irrumpido reclamando para el presente el centro de actividad de todo vivir. Quentin dialoga con los niños que se enzarzan en una discusión nimia muy similar a las que ellos mismos, los Compson, tenían en el riachuelo<sup>15</sup>. Pero la aparición de la mujer y la sexualidad que anticipa, desbarata y

---

<sup>15</sup> Tal vez debamos añadir a estas escenas la que aparece en la sección de Benjy en la que Luster se encuentra con otros niños negros que están lavando la ropa, mientras él busca el "quarter" que perdió y que le permitiría ir al circo. En este caso Benjy es el testigo mudo del juego de Luster y sus amigos, en el que también participa. Curiosamente en este caso no hay exclusiones y sí mucho humor: "Now git in that water and play and see can you stop moaning and bellering" (19).



destruye ese espacio de pureza inaugurando la desprotección y la pérdida. En ese sentido la aventura que sitúa contigua a esta, facilita la sutil transición de la felicidad a la desgracia, siempre debido a la agencia negativa de la mujer.

En esta escena Quentin se encuentra con una pequeña niña italiana (155-180) a la que caballerescamente ayuda, pero que más tarde le traerá problemas. Dentro de la descripción del paseo que inician para encontrar su casa, el narrador inscribe dos eventos pasados que recuerda la analogía mujer-sexualidad-mal-caída. El primero refiere el incidente en el que Quentin abofetea a Caddy por besarse con un chico (166), tras el cual relata el encuentro pseudo-erótico de iniciación sexual entre él y Natalie (167-71) y su posterior purgación bautismal en las aguas del riachuelo familiar con Caddy. La escena de la niña italiana concluye con su arresto por pedófilo, para de nuevo recordar otra escena cargada de patetismo y tintes sexuales: el encuentro entre Quentin y Caddy, en el mismo espacio del riachuelo; para finalmente acabar en el duelo trágico-cómico con el amante de su hermana, Dalton Ames, en un escenario semejante, cerrando el juego especular presente-pasado, al proponerse esta pelea como sustituto de la presente en la que se enfrenta contra Gerald Bland, suplantando completamente el presente por el pasado.

Todas estas escenas tienen un escenario común donde el marco natural, el agua, la luz y la infancia repiten mudamente otra tragedia: la de aquella que no tiene posibilidad de hablar dentro del núcleo de la célula familiar, y cuya voz siempre se ve mediatizada por la labor distorsionadora del narrador. Esa es la parte que se olvida en este relato, y su silencio habla pues de tal exclusión y de

la violencia necesaria para llevarla acabo. La centralidad del personaje de Caddy en el relato de Quentin, como en el de sus hermanos, tiene más que ver con su silencio que con el pretendido dolor filial, mezcla de nostalgia, odio y resentimiento. Caddy como objeto en litigio y la sexualidad femenina que esta representa, además de las asociaciones concomitantes, se convierten en horizonte de significación de la historia de Quentin y sus hermanos.

La supuesta promiscuidad de Caddy, su disposición al uso discreto de su sexualidad, es el punto donde convergen las tragedias de los hermanos. Quentin al repetir esa misma escena de inocencia infantil masacrada por la aparición de la mujer, incide precisamente en la artificialidad de su inculpación, así como en la violencia que ejerce sobre su hermana y madre para callarlas, objetos mudos a merced de su voluntad, transformados en objetos activos, nunca sujetos, de su desgracia, tan necesarias para la articulación de su historia que su silencio es más significativo si cabe. Además, la centralidad de la sexualidad femenina, ajena a cualquier componente personal, acaba por señalar una curiosa coincidencia. La conexión permanente que se establece entre la sexualidad femenina -concretada en la promiscuidad de Caddy- y la pérdida del hombre moderno, como sublimación metafísica de la inadecuación del sujeto a su realidad concreta, que ejemplifica la personalidad psicótica de Quentin en su relación con su hermana, parece hacer descender del limbo transcendente las motivaciones concretas del narrador<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Como analizamos anteriormente la histeria sexual de Quentin está teñida de tintes culturales que la relacionan con la pureza racial, y es una respuesta a las sublevaciones locales de las mujeres y los negros por asumir su agencia y figura.

El cuerpo de la mujer se convierte en espacio vacío donde se inscribe la marca de poder masculino, y su violación, como ocurre en *Sanctuary*, es el ejemplo de esa maestría alcanzada gracias a la repetición. Si la promiscuidad de Caddy, en cuanto que permitía el acceso a su cuerpo, había abierto el espacio masculino de poder que éste representaba al disfrute de otros, y la odisea del viaje de los Bundren en *As I Lay Dying* transportando el cadáver en descomposición de la madre, adúltera, para el que su propio hijo ha construido un ataúd, es la prueba de las consecuencias de la labor de la mujer y el destino de sus frutos, como demuestra Darl, hijo de tal adulterio con un predicador, es la locura. Entonces la solución definitiva surge en *Sanctuary* y es la violación que sufre Temple Drake en Frenchman's Bend, donde se borra definitivamente cualquier acceso de la mujer a su propio espacio, protegido por la misma violencia que la ha subyugado y administrada con la suficiente dosis de cinismo como Dalton Ames refleja al contestar a la pregunta de Quentin: "did you ever have a sister did you/ no but they are all bitches" (199). Respuesta esta que resonará repetidas veces en el monólogo que ahora analizamos, y que conforma el principio de la sección de su hermano Jason que aparece a continuación: "Once a bitch always a bitch" (223).

Pero si este cúmulo de repeticiones todavía no había sido suficientemente explícito a este respecto, la siguiente novela *Light in August* da una vuelta de tuerca más. La supuesta ninfomanía de Joanna Burden, su voraz incontinencia sexual, se ve castigada con la decapitación por parte de su amante, el confuso Joe Christmas, a través de quien ya no solo se negocia la histeria sexual, aquella que desencadena la violencia contra las mujeres, sino también la racial en tanto que su asesino, Joe Christmas, es el eslabón, para transferir

hacia su condición mestiza el origen de su violencia, y por tanto propiciar el sacrificio ritual y comunal de su linchamiento y posterior castración. Así, en esta misma novela se asegura frente a la sexualidad descontrolada de Joanna, a la que deberíamos añadir su actitud anti-segregacionista, su justo castigo: la muerte por decapitación; de la misma forma que ante la osadía de Joe de acceder al espacio protegido de la feminidad sureña, se dispara toda la violencia ritual de un linchamiento. Frente a lo cual la historia de Lena Grove que enmarca toda la novela, ve recompensada su sexualidad reproductora, función aceptada por el sistema patriarcal, con la justicia poética de su unión cómica con Byron Bunch, un matrimonio en ciernes. Con Lena las aguas vuelven a su cauce, y la maternidad se pone como horizonte de posibilidad de la mujer, función esta que perpetua su espacio de actuación en cuanto reproductora. Pero, al encontrarse ambas historias en contacto acaba por contaminar la simplicidad de la historia de Lena al recontextualizarla dentro de la novela, en diálogo con las de Joanna Burden, Gail Hightower, Percy Grimm o el mismo Joe Christmas. Se desvirtúa en ese diálogo su efectividad y se cuestiona su aparente valor como modelo, gracias al humor que despliega y a la parodia que articula en torno al resto de las historias de maternidad abortada (como es el caso de la madre de Joe Christmas y su pesarosa infancia, o de la esterilidad de Joanna Burden, etc...).

Es curioso entonces notar como el tratamiento que reciben estos personajes femeninos es diferente dependiendo de su compatibilidad con la función asignada en la cultura patriarcal. Caddy inicia esa revolución silenciosa a través de la cual la mujer pretende re-apropriarse de su propio cuerpo e imagen, pero su despertar como el de Edna Pontellier en la novela de Kate Chopin,

*The Awakening*, sólo encuentra como salida el suicidio, o el silencio, que en términos narrativos es lo mismo. La mujer en estas novelas de Faulkner habla desde su sexualidad, y reducida a esta, necesita recuperar no sólo la voz, que le otorgaría la calidad de sujeto, sino también liberarse de su objetualización en la fantasías eróticas del hombre, su valor de cambio en la economía libidinal de éste.

Caddy a diferencia de su hermano acepta el reto de experimentar con su propio cuerpo, y su despertar a la sexualidad es traumático en tanto que se ve convertido en tragedia por la obsesión filial, y cultural, por la castidad y la virginidad, así como por su inaccesibilidad sino es con el consentimiento paterno o filial. Caddy rompe esa norma y por tanto se le castiga. Ya vimos como desde un primer momento el celo protector de sus hermanos, especialmente Quentin y Benjy, convierten cualquier detalle nimio en una tragedia de consecuencias insospechables en la vida familiar, como sarcásticamente relata Jason cuando su madre vio besándose a Caddy con un chico: "...like that time she happened to see one of them kissing Caddy and all next day she went around the house in a black dress and a veil and even Father couldn't get her to say a word except crying and saying her little daughter was dead and Caddy about fifteen..." (287). La castidad de Caddy se propone como centro traumático de la familia Compson, y la virginidad y pureza que esa castidad protege se instauran como máxima riqueza o bien en la economía social de un grupo que iba perdiendo paulatinamente otras marcas de distinción y, por ende, de superioridad. Caddy concentra en el vacío de su figura expropiada y en la sexualidad a la que se le reduce, la esencia de una cultura que lucha denodadamente por mantener su posición de privilegio, y que

en su decadencia se aferra a gestos y situaciones de un pasado idealizado por los relatos y sancionado por la historia oficial.

Como bien aparece transcrito en una de sus novelas de finales de los treinta *The Unvanquished*, en la que curiosamente la bisabuela de Caddy y Quentin lleva una carta de su madre a Drusilla Hawk, que vive amancebada con John Sartoris, para evitar lo que ella considera un ultraje: "flouting and outraging all Southern principles of purity and womanhood that our husbands had died for" (222). Como ya hemos visto en varias ocasiones, la defensa de la santidad de la feminidad sureña se transforma en la causa de la guerra, escondiendo de esta manera los verdaderos motivos de la contienda así como los miedos que la mitificaron. En este sentido el análisis de Sundquist es muy esclarecedor, pues recontextualiza la obsesión sureña por la sexualidad femenina, por su virginidad y la pureza, con las amenazas que para esta suponían no sólo aquellos hombres del Norte y sus costumbres libertarias, sino también la de aquellos otros raciales que con la guerra quedaron liberados y dispuestos, en la imaginación angustiada de los hombres blancos del Sur, a la venganza por las afrentas sufridas en el cuerpo de sus mujeres, convertidos en lugares de expiación y venganza entonces. Es en ese momento cuando se plantea una paradoja ciertamente cruel, que es el origen del miedo Sureño a la violación de sus mujeres por extraños y pero aún peor por "negros". Mientras la versión oficial mitificada proclama esa pureza y virginidad que certifica la madre de Drusilla, y también Mrs. Compson y sus hijos, y que se remonta a los orígenes; la realidad histórica muestra que en el origen de esa cultura se encuentra una de las peores atrocidades que puedan contarse: la violación de los amos de sus esclavas, a su antojo. Un aspecto que tomará importancia en *Go Down, Moses*

donde la historia de los McCaslin se enreda en torno a la primera afrenta hasta cerrar el círculo. En resumidas cuentas, la pureza de la mujer sureña se mantiene gracias a la ignominia a la que se le somete a la mujer negra que también vive en la plantación. Su pureza se basa en el hecho más impuro, cuya manifestación más evidente es el resultado de esos encuentros, en la mayor de los casos violentos: el mestizaje, aquello que Jefferson había pronosticado y temido, y que dispara la histeria racial (Sundquist, *Faulkner* 23-24).

Así Quentin en la escena matriz del funeral de la abuela de los Compson, abofetea a Caddy, una niña entonces de siete años, por dejarse quitar el vestido y quedar en enaguas (20). Escena que se vuelve a repetir en la sección de Quentin cuando acompañando a la niña italiana recuerda, otra similar en la que de nuevo la abofetea por haberse dejado besar, frente a lo cual Caddy, insolente, le responde:

*What did you let him for kiss kiss*

*I didn't let him I made him watching me getting mad  
What do you think of that ? (...)*

*It's not for kissing I slapped you. Girl's elbows at fifteen  
(...) It's for letting it be some darn town squirt I slapped  
you you will will you now I guess you say calf rope. My  
red hand coming up out of her face. What do you think of  
scouring her head into the Grass sticks criss-crossed into  
the flesh... (166).*

El celo protector de Quentin no se limita pues a mantener intacta a su hermana, reservándola para su uso exclusivo, o mejor dicho lo que de su hermana le interesa, sino que también ejerce como juez que determina la idoneidad de los candidatos a la posesión de su hermana, de tal forma que se asegure la continuación de la dinastía, por otra parte ya perdida antes de que Caddy o su madre hicieran acto de presencia.

Además, ese celo protector filial ve confundidos sus propósitos una vez que entran en juego los deseos incestuosos de Quentin (la paradoja que manifestaba Sundquist), una vez que se inmiscuye en la economía purificadora y exclusora de la cultura patriarcal del Sur, la labor silenciosa pero urgente de sus instintos sexuales. Y es en ese preciso momento en el que su sexualidad se incorpora al juego de transacciones entre los hermanos, que ya ha ido presentando fragmentariamente, primero en la conversación con su padre, más tarde en su afanoso intento por desprestigiar a Herbert Head, el prometido, y con mayor intensidad en la conversación entre los hermanos acerca del motivo que le lleva a casarse y que acaba refiriendo a sus experiencias sexuales ("*there was something terrible in me sometimes I could see it grinning at me...*" 139), ante las cuales el celo de Quentin se transforma en celos que asfixian a su hermana cargándola de culpa y reproches, y puesto que a estas alturas ya no puede golpearla ni castigarla físicamente, lo hace indirectamente:

*...can you think about Benjy and Father and do it not of me  
What else can I think about what else have I thought  
about (153)*



*Else have I thought about I can't even cry I died last year  
I told you I had but I didn't know what I meant I didn't  
know what I was saying (153)*

La impaciencia de Quentin hace que este diálogo se cargue de crueldad, ya que no atiende a las explicaciones. Frente a la sinceridad de Caddy, Quentin continúa sin querer aceptar la realidad de su propia hermana, su calidad de sujeto capaz de desear, ya no objeto de deseo. Quentin no sólo le recrimina su falta de consideración, como también hizo su madre de la que Quentin también toma prestado ciertos comportamientos, frente al dolor familiar que provoca, sino que patéticamente crea una situación de tragicomedia en la que propone a su hermana huir juntos, para de esta manera escapar de la situación presente y evitar así el matrimonio de conveniencia con Herbert Head. Pero esta propuesta se ve completamente desvirtuada toda vez que sabemos que son hermanos, y que además conocemos la personalidad o mejor la mente obtusa de Quentin: *"Then why must you listen we can go away you and Benjy and me where nobody knows us where"* (154). Además la presencia de Benjy, como tercer acompañante en este remedo patético de una escena de comedia romántica, pretende añadir efectividad y veracidad a la propuesta, toda vez que Caddy constantemente refiere a su hermano discapacitado. Pero el patetismo de esta situación aumenta cuando la misma Caddy se preocupa por la economía: *"On what on your school money the money they sold the pasture for so you can go to harvard don't you see you've got to finish now if you don't finish he'll have nothing"* (154). Entonces lo absurdo de la situación, rozando casi lo cómico, acaba por desbordar los límites y Quentin de nuevo ataca indirectamente a Caddy poniendo en sus boca palabras

autoinculpatorias, que la reubican como causa de la desgracia familiar, referida la de todos menos la del narrador: "*Father will be dead in a year they say if he does not stop drinking and he wont stop since I since last summer and then they'll send Benjy to Jackson I cant cry I cant even cry one minute she was standing in the door the next minute he was pulling at her dress and bellowing*" (154-55), que como siempre se esconde detrás de la indefensión y mudez de su hermano Benjy, excusas que no pueden ya tapar su propia involucración emocional y sexual. La heroicidad de Quentin así puesta es patética, más si cabe porque no está en sus manos solventar el problema, y sólo le queda recordar o revivir a través de su hermano Benjy la desposesión y la impotencia que este sintió aquel día que su hermana dejó de oler a árboles, indicio sintomático de su pérdida de virginidad: "*his voice hammering back and forth as though its own momentum would not let it stop as there were no places for it in silence bellowing*" (155)

Pero toda esta escena se encuentra inscrita dentro de la conversación cerca del estanque, que como un palimpsesto se abre hacia el pasado y el futuro en un diálogo fructífero. Es por ello digno de señalar el hecho de que la escena que referimos se vea interrumpida por la irrupción en escena de la pequeña niña italiana que como tal anuncia la entrada del elemento femenino y sus efectos concomitantes. La aparición de esta niña propicia una suerte de juego de reflejos gracias a los cuales su presencia convoca sin ambigüedades la de Caddy, y su comportamiento con ella entonces recontextualiza paródicamente la relación con su hermana.

Ya desde un primer momento, se establece el juego metafórico del intercambio "Hello, sister" (155) le dice a la niña al entrar en la

panadería. Además, a este inicio se suma el carácter dramático de la situación en la que Quentin se ve comprometido como caballero a proteger a la niña. Y comienza la representación : "Sir? Like on the stage. Sir?" (156) piensa Quentin que casi adivina el carácter literario de su actuación y comportamiento, es decir, su naturaleza ficticia, algo que en un primer momento no parece desagradarle. La representación que actualiza la repetición de tal papel abre una distancia crítica que permite al sujeto interpretar la situación primera, aquella que se toma como modelo, en función de la segunda, y descubrir entonces las omisiones y exclusiones que en aquella se hicieron. Quentin al repetir la escena de caballero protector reconoce la comicidad, la naturaleza paródica de su actuación. Además las reticencias de la panadera hacia los extranjeros, su xenofobia, hacen que Quentin como si de un caballero medieval se tratara tome partido por los más débiles. Un gesto muy apropiado para este caballero decadente del Sur, y que de alguna forma le permite actuar con toda "naturalidad", y escapar de la vorágine de los recuerdos, en tanto que puede de forma vicaria vivirlos en su aspecto ideal en el presente. En su comportamiento presente, con la niña italiana, actualiza el celo protector de un hermano que se preocupa de su hermana, intentando evitar cualquier intromisión no deseada. El comentario irónico que esta escena vierte sobre la de Quentin y su hermana, pone de manifiesto la labor exclusora de la lógica del narrador ya que con la niña italiana Quentin puede actualizar su papel de hermano protector sin que se inmiscuya la agencia no deseada de su sexualidad. Pero es precisamente esa exclusión, esa ausencia, la que produce un efecto contrario, pues le da mayor relevancia, como queda patente en las irrupciones que desde el recuerdo muestran la

ambigüedad en la relación con su hermana, así como en el final de esta escena ante un juez. La ausencia en esta escena de contenido sexual explícito marca la pureza de las intenciones del narrador, pero la iconografía que completa la descripción de la niña, como muy bien señaló Bleikastén (*Ink* 76-83), no deja de estar teñida con un cierto matiz desagradable que la inscribe dentro de la configuración patriarcal del espacio impuro de la mujer, con constantes alusiones a suciedad, humedad y viscosidad, así como el epíteto que repetirá en diversas ocasiones, y que le proporciona el epígrafe a la sección del estudio de Bleikasten antes mencionado: "dirty girl". Este epíteto<sup>17</sup> repetido anuncia subrepticamente el desarrollo de la escena y permite el tránsito sutil de esta escena a las del recuerdo que desde ella surgirán.

Pero antes de continuar debemos detenernos a analizar el valor de la repetición dentro de este contexto, así como su dinámica de funcionamiento en la estructuración de la dinámica presente-pasado que esta novela y esta sección articulan. Y para ello es necesario referir los estudios fundamentales que en torno a esta se han realizado, y que manifiestan ese doble enlace que entre lo original y la repetición, entre la experiencia y la memoria, entre pasado y presente se establece. La repetición en Faulkner ha sido considerada desde un principio como una estrategia retórica de gran versatilidad y efectividad, pero tras la descripción del fenómeno debemos intentar su interpretación sin limitarnos al hecho puramente lingüístico, al valor catafórico y anafórico de la aparición motivos, imágenes, etc... sino también a otras esferas

---

<sup>17</sup> Como ya señalamos, ahora se hace más patente la conexión entre el episodio de Louis Hatcher y Caddy, como mujer, se hace presente a través de ese atributo común: la suciedad que caracteriza lo impuro.

menos evidentes pero que también explotan esa estrategia en un nivel superior.

La repetición también refiere al código de comportamiento al que parece aferrarse Quentin, y al que muchos han dado tanta importancia, como signo de decadencia, ya que Quentin sólo repite un modelo que ha sido sancionado socialmente y que es una marca de distinción. También remite a la perpetuación de tradiciones que a través de ella se implantan y perpetúan, dando la sensación de que son naturales, y no productos de una ideología particular. El valor de esa tradición es la que alimenta el poder de la repetición para perpetuar lo mismo, mientras que el tiempo y la experiencia demuestran la constante mutación de las cosas, la diferencia intrínseca que éste propicia. Luego en última instancia la repetición alude a la relación temporal que se establece entre dos hechos, y su interpretación ha de tener en cuenta esa temporalidad, así como la función que aquella cumple en relación a ésta<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> La interpretación no es ajena a la relación temporal que se establece entre dos hechos distanciados temporalmente, y entre los dos tiempos el de la experiencia vivida y el del recuerdo. Como tampoco puede obviarse la relación entre el tiempo de la lectura o interpretación, y el de la producción. En efecto, el sentido nace del hueco insalvable que entre ambos existe, y esa falta intrínseca es a la vez límite y horizonte de posibilidad. Reconocer los límites de la interpretación supone asumir la opacidad de todo evento a ser conocido en su totalidad, atendiendo a todos sus parámetros de sentido. El texto se abre de un tiempo a otro tiempo, y siendo el mismo nunca es igual. Algo que demuestran fehacientemente los hermanos Compson que relatan un mismo evento que no acaba de agotarse y demostrar los diferentes ángulos que el tiempo ha ido modelando.

### 9.3.- La repetición: identidad y diferencia.

Todos los que se han acercado a la repetición en las novelas de Faulkner (Irwin, Kartinager, Moreland, Godden, Minter, Snead, Broodhead<sup>19</sup>) aducen que la repetición de un evento siempre conlleva la diferencia. La identidad en la repetición es siempre más deseada que real: "Indeed, the very nature of time precludes a real repetition, for in the repeated event or act there is always something different, if nothing more than the fact that it occurs at a different time" (Irwin 80). Ciertamente es que en el monólogo de Quentin nos encontramos con un constante volver a escenas pasadas, cuyo carácter repetido acentúa la necesidad del sujeto por volver a ellas, como una forma de revivirlas. Pero como Irwin señala esa necesidad parece compulsiva en el narrador, pues obedece más a la urgencia por negociar con ese pasado cierta deuda que el presente conmina a saldar. No obstante, no hay voluntad explícita por recordar, sino más bien todo lo contrario, la mayoría de esos recuerdos, como hemos visto, irrumpen en la narración sin control y afloran causando dolor.

La naturaleza problemática de la relación entre lo original (pasado) y lo repetido (presente), nos enfrenta a un dilema, ya que por una parte la prioridad en el tiempo, aquello que se considera original, se establece como tal, una vez que desde el presente descubrimos el carácter repetitivo de un evento, y consideramos original al pasado, pero lo establecemos así, teniendo en cuenta que

---

<sup>19</sup> John T. Irwin, *Dobling and Incest/Repetition and Revenge*, 79-85; Donald M. Kartinager, "Quentin Compson and Faulkner's Drama of the Generation," 382-83; Richard C. Moreland, *Faulkner and Modernism*, 3-22; Richard Godden, "Absalom, Absalom! Rosa Coldfield or What is in the Dark House?", 52-53; James S. Snead, *Figures of Division*, 8-56; David Minter, *William Faulkner: His Life and Work*, 18, 95; Richard H. Broodhead, "Faulkner and The Logic of Remaking".

en la lógica de la argumentación el evento presente es anterior al pasado, y este último sólo se entiende como tal, una vez determinado el primero. Godden acierta a descubrir esta paradoja relativa a la interpretación psicoanalítica, o lo que él llama una doble articulación de la escena primera y la repetición. La dinámica de la interpretación siempre carga a la primera impresión con un peso que no se siente en el momento en el que acontece, es decir, esa primera escena no es notada como tal en su momento, sino que es el producto de la naturaleza excesiva del primer acontecimiento que requiere un segundo para liberar su fuerza traumática ("Rosa C.", 53). Existe, pues una tensión entre la escena primera y la presente, en virtud de la cual el sujeto nunca siente el dolor primero sino que lo hace a través de las repeticiones que la memoria le presenta, demostrando que sufrimos de un pasado que nunca ha sido presente, pues la fuerza del hecho es percibido en el presente y no en el pasado:

...the present may command reiteration of the past (particularly of the traumatic past ), but each iteration involves the recovery of a reality which is different, and which in its difference renders absent that which it insists must be brought to presence" (Godden, "Rosa C." 53).

Tanto Godden como Irwin coinciden que es la dinámica identidad-diferencia, o presencia-ausencia, la que impulsa la relación entre pasado y presente. Pero quizás sea la interpretación de Moreland la que aclare los mecanismos básicos de esa dinámica.

En *Faulkner and Modernism* distingue al analizar la dinámica diferencia y repetición en el contexto histórico y literario del modernismo, dos tipos de esta última que él atribuye a dos fases de

la trayectoria de Faulkner. Por una parte alude a la repetición "revisionaria"<sup>20</sup>:

[it] repeats some structured event, in order somehow to alter that structure and its continuing power, especially by opening a critical space for what the subject might learn about that structure in the different context of a changing present or a more distant past (4).

Y por otra refiere a la repetición compulsiva, que toma su nombre de la hermenéutica freudiana, e incide en la identidad:

it is precisely the unpredictable possibility of critically altering a familiar structure in the light of changing or different circumstances which repetition attempts to avoid. It attempts to expunge or ward off such changes and variations as insignificant departures from an abstractly unchanged, unaffected original (5).

En ese sentido la repetición compulsiva pretende evitar el displacer que pudiera causar lo nuevo, así como lo impredecible e impuro que conlleva el cambio. Está repetición, según Freud, era el recuerdo o sedimento de la vida instintiva sobre el consciente, y como los instintos su pretensión es volver al estado originario, aquel del que se partió, y surge como "una necesidad de reconstruir un estado anterior" ("Más allá del principio del placer," 2525), lo que certeramente Irwin denomina un intento de anular la diferencia y

---

<sup>20</sup> Traduzco el neologismo de Moreland casi gráficamente, intentando alejarlo del matiz peyorativo y contraproducente que podría tener sustituirlo por "revisionista". Además de aportar el doble sentido que conforma el prefijo "re-" y "visionaria", no sólo volver a ver, sino que en ese retorno descubrir o desvelar mágicamente, como visión, lo que en una primera instancia pasó desapercibido.



reencontrar la identidad perdida (44). Pero como hemos repetido varias veces, esa pretensión es completamente vana, pues el tiempo distancia al sujeto de su pasado con una barrera infranqueable. El sujeto percibe que toda repetición conlleva una identidad en la estructura o contenido de los hechos y a la vez una diferencia en tanto y en cuanto no puede ser nunca lo mismo. Así, mientras la repetición compulsiva intenta repetir lo conocido y familiar para evitar el displacer de lo desconocido ante el temor que produce, y basa su eficacia en negar y excluir lo que hay de diferente, protegiéndose de esa manera. Sin embargo, la repetición revisionaria recontextualiza esas familiaridades y cosas conocidas en el ámbito de su nueva aparición, posibilitando la apertura de una distancia y espacio críticos desde donde poder analizarlo, poniendo en evidencia eso mismo que se pretende conservar y aquello que se intenta excluir.

No obstante, es necesario añadir que la línea de demarcación que separa ambos tipos de repetición es más bien ficticia o al menos difícil de detectar. Ciertamente es que la repetición compulsiva tiene su origen en el deseo manifiesto de un sujeto por mantener un estatus con el mínimo esfuerzo, o traduce el carácter compulsivo como más allá del control voluntario de ese sujeto, como en las neurosis, en las que el sujeto repite sin ser consciente que tal repetición es una forma de hacer surgir aquello que se ha olvidado o reprimido. Paradójicamente el sujeto repite para evitar el displacer que le puede producir cualquier innovación, pero al repetir, y por el mismo hecho que lo causa, contrae con lo repetido una deuda, en tanto y en cuanto repite porque el hecho primero está cargado con una significación más allá de la placentera, el exceso de significación al que se refería Godden. En resumidas cuentas, la repetición

contrae ambos dominios el compulsivo y el revisionario, y dependiendo del énfasis que el sujeto ponga en uno u otro podremos determinar cuál tiene más peso, pero siempre en función de la intención, algo que a todas luces resulta difícil. Por tanto nosotros asumiremos esta última conclusión y ante la imposibilidad de distinguir optamos por determinar ambas dimensiones del fenómeno, a la luz siempre de la capacidad del intérprete para leer las marcas discursivas de tal repetición.

En ese sentido es ejemplar la lectura que hace Moreland de la escena de exclusión purificadora en relato "Barn Burning" alrededor de la cual teje la urdimbre de su argumentación, siempre atento a la capacidad de los personajes para leer esa repetición como identidad (Sarty Snopes), compulsiva, o como diferencia (Ab Snopes, su padre), revisionaria. Esta escena repite la que el fundador de la dinastía en *Absalom, Absalom!*, Thomas Sutpen, considera la escena primaria de su propia historia según le relata al abuelo de Quentin Compson, aquella en la que un criado le cierra la puerta de la mansión de la plantación, negándole el acceso y excluyéndole de ese espacio sacrosanto. Evento este que considera el punto de partida de su gran diseño, que consistirá en acceder a ese punto repitiendo las exclusiones que el mismo sufrió, como si estas fueran los mecanismos de funcionamiento de movilidad social.

También a Ab se le niega el acceso a la casa, pero no se amedrenta y entra por la puerta principal manchando de estiércol la alfombra importada de la entrada, rompiendo por primera vez el

mito de la pureza<sup>21</sup> y belleza de esa casa, así como de su accesibilidad:

... in his marking on the rug, Ab revises by smudging here Sarty's and their society's mythic image of the plantation as radiant and redeeming source of beauty, cleanliness, and moral improvement, to stress instead its relation to its dependents (and labor pool) in the underlying, oppositional terms of exploitation and purificatory exclusion (13).

Ante este hecho el dueño de la plantación lleva la alfombra a Ab para que la lave, y este al lavarla la destroza al usar su jabón casero, reafirmando su interés en dejar su huella en la casa del dueño en recordarle su presencia. Sin embargo, Sarty cree inocentemente que su padre, Ab, ha estropeado la alfombra porque no recibió las instrucciones correctas de lavado, es decir, no repite su aceptación sumisa de la voluntad del amo porque esa voluntad no fue entendida o no fue expresada apropiadamente. Entonces la vuelve a lavar y la estropea más, provocando la ira del caballero, Major de Spain, que le castiga con un incremento desmesurado en la renta de la tierra que trabaja, no sólo por la reparación de la alfombra sino también por enseñar a todos que deben "limpiarse"

---

<sup>21</sup> Tal vez sea pertinente señalar esta mancha y la pureza que mancilla, en relación a la percepción que Quentin tiene de Herbert Head en el encuentro en su casa, en el cual se muestra preocupado en exceso con que la ceniza del puro pueda manchar el mantel, metáfora tal vez de la impureza que con él entra en la mansión y la familia de los Compson, en cierta manera el celo exclusor y protector de Quentin cierra la puerta de la mansión, y su máspreciado bien, a todos los que optan a su cuerpo, y a través de él a la línea genealógica. Como tampoco son ajenos a la temática de la impureza y la suciedad los afroamericanos (Louis Hatcher), o las mujeres (la niña italiana, Natalie), etc... En el mundo de pureza del Sur, lo ajeno, como diferente, ensucia la prístina pulcritud de lo mismo, empeñado en mantener esa imagen de belleza (como el mismo Quentin hace en su relato) a cualquier precio.

antes de entrar en la casa o no entrar. Finalmente acaban litigando en un juicio que reafirma el poder del dueño sobre los demás así como de su interpretación, y el veredicto manifiesta la desigualdad entre ambos, pues impone una multa impagable para la economía de Ab, que vista la parcialidad de la justicia decide como venganza incendiar el granero de la plantación y huir, única forma en la que se establece cierto nivel de igualdad en la pérdida. Mas lo extraño no es que el dueño no entienda, sino que su propio hijo, Sarty, tampoco sea capaz de leer la escritura que esas marcas o actos significan, como una posible salida a la exclusividad de los términos en la dialéctica amo y esclavo, blanco y negro, limpio y sucio, etc... que articula su poder y termine por denunciar a su padre, para al final cuando oye disparos referir la memoria de éste como un hombre que luchó en la Guerra de Secesión, anulando por tanto el valor subversivo de su comportamiento y reinscribiéndole en la mitología común del Sur (15-23).

No obstante, el estudio pionero en la interpretación de la repetición y con el que todos los demás mantiene una deuda, es el de Irwin, cuya productividad e influencia aún continua. Inspirado en la teoría psicoanalítica de la represión y el doble, el crítico norteamericano realiza una lectura de *The Sound and The Fury* que se basa precisamente en la repetición, espacial y temporal, de estructuras que unen esa novela y *Absalom, Absalom!*, pero también con *As I Lay Dying*. Una de las estructuras fundamentales y a la que ya hemos hecho referencia es la transcripción del triángulo edípico que el concreta en el tríptico hermano vengador-hermano seductor-hermana y que acaba equiparando al modelo edípico clásico: madre-padre-hijo. En aquel, el primero se supone que es el lado positivo, racional cuyo propósito es la defensa y

cuidado de su hermana para protegerla de cualquier extraño, pero frente a la labor culturalmente aceptada de cuidado, se une la atracción sexual que esa hermana ejerce sobre su hermano y que se ve desplazada a una repetición del primero (doble) pero conteniendo aquellos elementos que han sido rechazados de la versión idealizada que el propio sujeto ha hecho de sí mismo. En términos psicoanalíticos el doble, es el producto de la represión y corresponde a aquello que se desplaza al inconsciente y que está condenado a repetirse continuamente, y aparecer de forma vicaria. Este es el punto donde las lecturas de Moreland e Irwin se cruzan, pues de alguna manera y como bien explica el último, la tendencia de lo reprimido a aparecer a través de la repetición como diferente siendo siempre lo mismo no es más que la constatación del juego que entre identidad y diferencia se articula, aunque en última instancia se reduzca tal diferencia a una maniobra de camuflaje a través de la cual puede superar la barrera del consciente, y se instituya la identidad de lo reprimido como siempre lo mismo pero de forma diferente. El doble en Irwin funciona como una suerte de repetición revisionaria que pone en evidencia al sujeto del que proviene, recordándole aquello que él quiere olvidar, no es pues de extrañar que lo asocie a la sombra y a la raza, es decir a lo que se excluye de la configuración de la identidad ideal, desplazándolo fuera, rechazándolo. Pero a la vez es repetición compulsiva porque la intención de ese sujeto es evitar la diferencia y el temor que esta acarrea, por introducir desequilibrio en su economía psíquica. Por ese motivo, podemos afirmar que la repetición es una doble articulación en tanto que se repite para evitar la diferencia pero esa repetición señala en la identidad de la estructura la diferencia que subyace: lo reprimido queda como marca o huella dentro de lo que

se acepta, precisamente porque el proceso de represión queda indeleble en el de aceptación, algo que Freud ya había afirmado al asegurar que el esfuerzo de represión contrae una doble relación con aquello que intenta reprimir, pues por una parte sustrae de la conciencia una parte que se desplaza al inconsciente, y la restante "a causa de su relación con la primera, pasa a ser idealizada" ("La Represión" 2055-56). En cierta forma lo que afirma Freud es que la represión en su labor purificadora, excluye lo displaciente o extraño, para mantener lo ideal, mas este proceso de sublimación que la represión realiza, marca en lo ideal la huella indeleble de lo reprimido, y así cada vez que repetimos lo ideal surge con ello lo reprimido. Y en cierta forma eso es lo que hace, Quentin, el narrador, pues al recordar repite en el presente de la narración aquello que fue, que ya no puede ser, y que en su reaparición demuestra su potencia magnética para atraer el interés constantemente, así como el desfase que trae consigo ese interés obsesivo, su alienación presente.

**ABRIR III.- 9.-**



**(CONTINUACIÓN)**